



kinék teszel

MILYEN HITET

who to believe

EXPECTING WHAT



Ünnepi kötet Géber István 70.születésnapjára
Writings for István Géber on his 70th birthday



Kiadó: Anglisztika Tanszék, Angol-Amerikai Intézet

ELTE BTK,

2 0 1 0

Szerkesztette: Pikli Natália

Sorozatszerkesztő: Friedrich Judit

kinek teszel milyen hitet

who to believe expecting what

kinek tesz el milyen hitet
who to believe expecting what

Ünnepi kötet Géher István 70. születésnapjára
Writings for István Géher on his 70th birthday

Szerkesztette:
Pikli Natália

Anglisztika Tanszék
Angol-Amerikai Intézet
ELTE BTK
2010

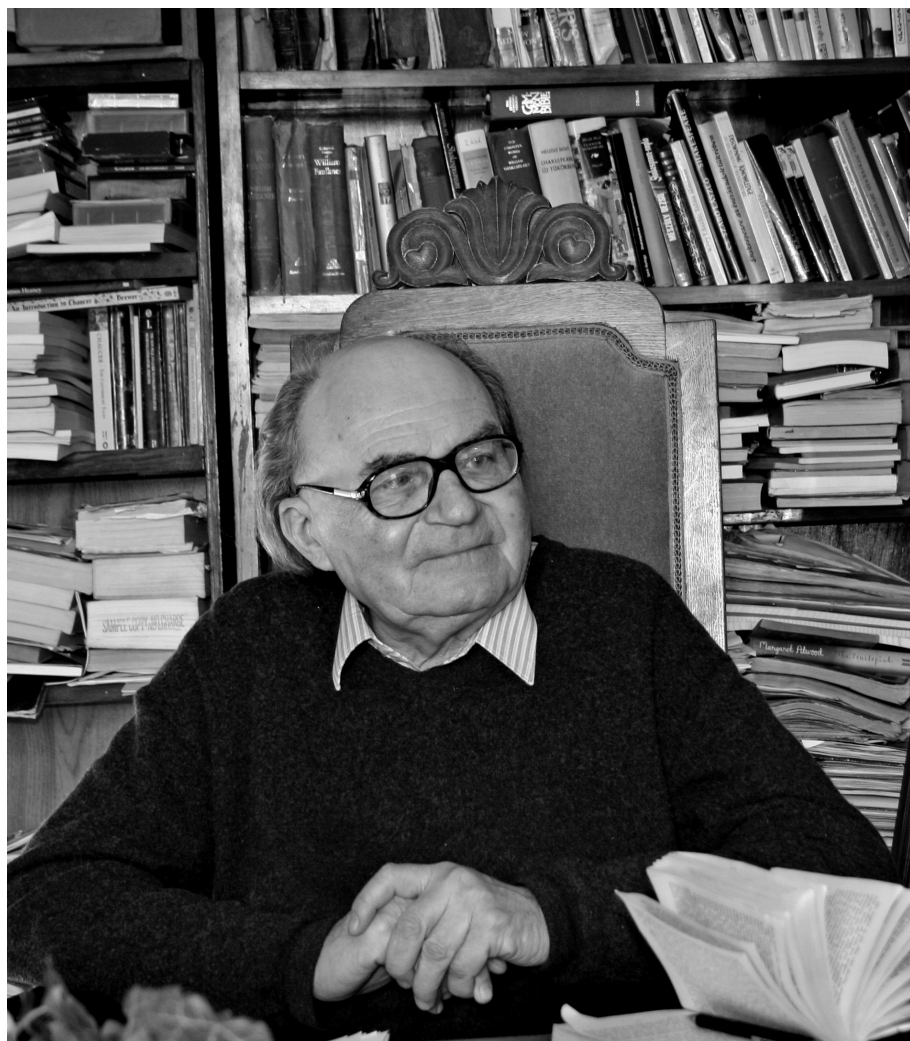
ELTE Papers in English Studies
Sorozatszerkesztő: Friedrich Judit

A borítót tervezte: Szalay Miklós (www.szalamiki.hu)
Az ünnepelt fényképét Hrapka Tibor bocsátotta
rendelkezésünkre, köszönjük.

ISBN: 978-963-284-117-5

Kötet © Pikli Natália 2010
Egyes írások © A szerzők 2010
Minden jog fenntartva
Nyomdai munkálatok:
L'Harmattan Kft., ROBINCO Kft.- Digitális nyomda

Anglisztika Tanszék
Angol-Amerikai Intézet
Bölcsészettudományi Kar
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Budapest
2010



Geher István

XVIII KÖNYVJELZŐ

mert egyszer elkapnak ne félj
és jólnevelten nem menekszel
és szürkén meg nem tart szerencséd
és szokásaidból kifoszlasz
és ottmaradsz ügyedfogyottan
és akkor
fölpeckelt életeddel
kinek teszel milyen hitet

XVIII BOOKMARK

sooner or later, have no fear, they'll get you
your good manners won't help you to escape
your dull run of good luck will not hold out
the habits you've acquired will fray
and there you'll stand, a bumbling fool
and then
with your clobbered together life
who to believe, expecting what?

(Translated by Christopher Whyte)

KÖSZÖNTŐ

Ünnepelni mindig jó, akárhog is állnak a világ és az egyetem dolgai.

Sok szeretettel köszöntöm Géher István 70. születésnapján az ünneplő kollégákat, tanítványokat, rokonokat és barátokat, és végül, de egyáltalán nem legutolsó sorban, magát az ünnepelet!

Köszöntöm Géher Istvánt, az ELTE Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszékének professzorát, aki az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola Angol reneszánsz és barokk irodalom programjának megalakulása óta vezetője. De lehet, hogy nem is a rangok jellemzik legjobban. Köszöntöm tehát 70. születésnapja alkalmából Géher István költőt, műfordítót, esszéistát, kritikust, szerkesztőt, irodalomtörténészt, rádiós irodalmi műsorok szerzőjét és vezetőjét. És még közelebbről: köszöntöm Géher István tanár urat, akihez szinte valamennyien jártunk valamilyen órára, a Pesti Barnabás utcába, az Amerikai útra, az Ajtósi Dürer sorra, az Eötvös Collegiumba vagy a Rákóczi útra. Akárhova jártunk és akár Sir Gawain and the Green Knight, akár a modernista angol költészet volt a tárgy, akár Shakespeare drámáiról, akár azok filmváltozatairól tartott órát Géher tanár úr, mindenképpen a költészet és az irodalom lényegéről volt szó. Legnagyobb tisztelettel és szeretettel mégis a legendás szerda esti műfordítói szeminárium vezetőjeként köszöntöm 70. születésnapján Géher Istvánt. Be se férnének ide mindazok, akiket ő indított el a pályán, és akikből mára költők, műfordítók, esszéisták, kritikusok, szerkesztők, irodalom-történészek, rádiós irodalmi műsorok szerzői és vezetői és tanárok és professzorok lettek.

Köszöntöm az összes szerzőt, aki a kötetben szereplő műveket, verseket, esszéket, tanulmányokat, műfordításokat megírta. Köszöntöm Péter Ágnes professzorasszonyt, akitől a kötet ötlete származott, Dezső Tamást, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának dékánját, aki a kötet megjelenését lehetővé tette, az ELTE BTK Gazdasági Hivatalának vezetőjét, aki tervünket támogatta, Gyenes Ádámot, a L'Harmattan Kiadó igazgatóját, aki a nyomdai ügymenetet nagy rugalmassággal segítette, Szalay Miklóst, aki a címlapot megtervezte, Czigányik Zsoltot, aki a köteté válás útját hozzáértően egyengette, Dávid Beatrixet, aki az ügyeket lebonyolította, végül Pikli Natáliát, aki a nagy munkát elvégezte, a közreműködőket írásra bírta, és a kötetet megszerkesztette.

Valamennyiük nevében további sok boldog születésnapot, sok sikert és jó egészséget, és további lankadatlan alkotó- és tanítókedvet kívánok!

Budapest, 2009. december 22.

Friedrich Judit
tanszékvezető

LAUDATIO

Celebrations are always happy occasions, whatever the state of the world or the university.

Let us now celebrate on his 70th birthday István Géher, professor at the Department of English Studies, School of English and American Studies, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest; also, since the inception of the programme, director of the Renaissance and Baroque English Literature Programme of the Doctoral School of Literary Studies at the Faculty of Humanities, ELTE, Budapest. Yet rank and position may not be the best way to describe him. Let us celebrate, then, István Géher, poet, translator, essayist, reviewer, editor, literary critic, as well as author and host of literary programmes on the radio. Moving even closer: let us celebrate István Géher, teacher and mentor, whose classes almost all of us attended at one point or another, whether in the Pesti Barnabás utca premises, in Amerikai út, in Ajtósi Dürer sor, at the Eötvös College or, most recently, in Rákóczi út. Wherever we were, whatever the subject we discussed, from Sir Gawain and the Green Knight to Modernist English poetry, from Shakespeare's plays to their film adaptations, István Géher's classes have always focussed on what is essential to poetry and literature. And last, but not least of all, let us celebrate István Géher, designer and host of the legendary Wednesday night literary translation seminars. There is hardly any hall large enough to contain all of those whose careers were inspired or started by István Géher, and who have since become poets, translators, essayists, reviewers, editors, literary critics, authors and hosts of literary programmes, as well as teachers and professors.

And let us also celebrate those who made this volume possible: those who wrote the pieces collected here, who created the poems, translations, essays, studies and memoirs, as well as those without whose support the publication would never have happened: Professor Ágnes Péter, who offered the initial idea of the book; Tamás Dezső, Dean of the Faculty of Humanities, ELTE, Budapest, who made finances available; the Finances Offices of the Faculty of Humanities, ELTE, Budapest, whose support made publication possible; Ádám Gyenes, director of L'Harmattan Publishers, who helped with the printing process; Miklós Szalay, who designed the book cover; Zsolt Czigányik, who helped it along the way; Beatrix Dávid, who ran all matters administrative; and Natália Pikli, who organised the entire process from inviting contributors to editing the volume.

Let us all now wish István Géher many happy returns of the day, much happiness, good health and many more creative years of writing and teaching!

Budapest, 22 December 2009.

Judit Friedrich
Head of Department

ELŐSZÓ

Köszöntő kötetet szerkeszteni Géher István részére egyszerre hálás és lehetetlen feladat. Hálás, hiszen egyetlen hívó szóra – „Géher” – megárad a lelkes köszöntők és írások sora, egyik pályatárs vagy volt tanítvány másiknak adja a hírt, s mint egy állandóan bővülő folyam, telik a kötet. Ez az az „új folyam”, melynek forrása egyetlen ember: Géher István. Lehetetlen azonban utolérni mindenkit (főként: időben), akinek életében fontos, sokszor meghatározó szerepet játszott-játszik az ünnepelt. Nemcsak azért, mert ilyen sokszínű és szerteágazó életmű szükségszerűen ezer irányba futtatja szét erővonalait – a kortárs magyar irodalom legalább annyit köszönhet neki, mint az anglisztikai tudományok – , hanem mert Géher István életének talán egyik legfontosabb összetevője az, hogy tanárember. Tanár – a szó legszebb és legnemesebb értelmében, aki egyszerre tanít szavaival, tudásával és emberi mivoltával, aki személyiségével teszi hitelessé, lélek- és emberformálónak az irodalmat, bármiről beszéljen vagy írjon is. Hogy hányan és mennyit köszönhetünk neki – erről szól a kötet, s talán elmondhatjuk, hogy ezek az írások azok nevében is köszöntik őt, akiket nem tudtunk elérni, vagy nem is lehet, mint azt a sok ezer angol szakos egyetemistát, akik az elmúlt évtizedek alatt tőle tanultak „shakespeare-ül”, „faulknerül”, vagy készültek lelkesen műfordító szemináriumaira. A tanárlét egyik nagy paradoxona, hogy nagy része a felszín alatt marad – mint egy jéghegy, csak a csúcsa látszik annak a lelkekre és elmékre tett hatásnak, amely egy jó tanár elsődleges ismérve. Reméljük, hogy ez a kötet tanúskodik erről a láthatatlan lényegről is – „hitet tesz” egy jelenség mellett, melynek neve egyszerűen: Géher.

A kötet szerkezete Géher István sokszínű tehetségét hivatott tükrözni – tükröképét nem 37 de sok-sok darabban: az ünnepi versek, memoárok és novellák után műfordítások köszöntik őt, majd tanulmányokkal tisztelegnek kollégák és tanítványok, végül Géher István alkotói tevékenységének (szükségszerűen nem teljes) bibliográfiája következik.

A kötet megszületéséhez nagy mértékben hozzájárult mindazok segítőkész és sokszor áldozatos munkája, akiket Friedrich Judit a Köszöntőben említett, és emellett hadd köszönjem meg külön Mesterházi Mónikának, hogy „becserkészte” a kortárs magyar irodalom jeles képviselőit, valamint Czigányik Zsoltnak, hogy egy kezdő szerkesztő minden nyűgével-bajával-kérdésével bátran fordulhattam hozzá, és Friedrich Juditnak nemcsak azt, hogy végig támogatta a kötet megszületését, hanem hogy ezt a feladatot nekem szánta.

Hadd ünnepelje hát ez a kötet 70. születésnapján Géher Istvánt, a költőt, műfordítót, szerkesztőt, és elsősorban a tanárembert – aki minden megnyilvánulásában tanít: rádióban és egyetemi katedrán, szemináriumi szobában és könyvek lapjain, és valószínűleg legendás szerénysége okán igen csóválja fejét mindezek hallatán.

Dunakeszi, 2009 karácsonyán.

Pikli Natália
Anglisztika Tanszék
Eötvös Loránd Tudományegyetem

PREFACE

Editing a volume celebrating Professor István Géher is both rewarding and nearly impossible. It is a task highly rewarding since one 'calling rhyme' – 'Géher' – is enough to start a whole flood of enthusiastic writings: one colleague or former student is spreading the news to another, and the volume seems to be filled to the brim. This 'new tide' springs from one person: István Géher. However, it is impossible to reach each and every one (especially in due time), whose life has been affected – often changed for the better – by him. One of the reasons is that his manifold and far-reaching talent necessarily leaves its mark in a number of fields: contemporary Hungarian literature owes as much to him as modern-day English studies. Besides, perhaps one of the most significant constituents of his career is being a professor, a mentor, ie. a Teacher, in the most honourable sense of the word. A Teacher, who teaches not only by his words and well-grounded knowledge but as a person as well. His personality gives credit to the study of literature, which forms and fashions the souls of students – no matter what literary period or author he is talking about. It is impossible to count how many people and to what extent they owe him thanks – in this volume, however, the impossible is attempted, and the following writings try to speak for the thousands whom we could not reach or are simply impossible to reach, like all the students of the previous decades who were taught Shakespeare or Faulkner or translation practice by him. One of the paradoxes of being a teacher is that the major part of one's work is hidden under the surface: like an iceberg, only the tip is visible of the influence a good teacher makes on the minds and souls of students. We hope that the present volume proves the existence of this hidden essence as well, and talks about the phenomenon called 'Géher', whom we unfailingly 'believe'.

The structure of the volume intends to reflect the manifold talent of Professor Géher and reveal his 'mirror image – not in 37 but in a great number of pieces'. The poems, memoirs, short stories celebrating him are followed by translations, finally papers by colleagues and former students greet him on his 70th birthday. The volume ends with an unfortunately but necessarily incomplete bibliography of his works.

The volume was supported by the generous help of all those mentioned in the *Laudatio*, however, I would like to express my special thanks to Mónika Mesterházi, who 'stalked' and helped to reach representative authors of contemporary Hungarian literature, Zsolt Czigányik, who offered unfailing help and advice to such an inexperienced editor as I am, and of course Judit Friedrich, who has not only backed all my efforts but also was the one to give me this task – for which I cannot be more grateful.

Let these writings celebrate Professor István Géher on his 70th birthday, the poet, translator, editor and – first of all – professor and mentor, who still teaches us in all his manifold appearances: through a radio programme, in a university lecture or seminar room, on pages of books written by him, and who – being as modest as he is – is now probably shaking his head in reproach.

Natália Pikli
Department of English Studies
Eötvös Loránd University

KÖSZÖNTŐK LISTÁJA

TABULA GRATULATORIA

Abádi Nagy Zoltán
Acsády Judit
Almási Zsolt
Ambrus Judit
Árkai Márta
Balassáné Gáspár Judit
Barna Imre
Bart István
Bassa Lia
Bán Magda
Bán Zsófia
Békés Pál
Benedek Mihály
Béres-Deák Rita
Berta Edina
Bertha Csilla
Bohus Magda
Bojtár Endre
Bollobás Enikő
Borbás Mária
Bottyán Gergely
Budai Katalin
Buday Mariann
Czigányik Zsolt
Csehy Zoltán
Csejdy András
Csikós Dóra
Debreczeni Júlia
Dezsényi Katalin
Dienes Péter
Dóczi Brigitta
Dömötör András
Drozd Zsuzsa
Dubbs, Kathleen

Enyedi Éva
É. Kiss Katalin
Farkas Ákos
Farkas Judit
Federmayer Éva
Finta László
Fogarassy Miklós
Forgách András
Frank Tibor
Fűrjes Gabriella
Gall Cecília
Gerevich András
Gergely Ágnes
Gieler Gyöngyi
Gulyás Adrienn
Gulyás Gabriella
Györe Balázs
Halácsy Katalin
Halmos Máté
Hamvai Kornél
Harangi Mária
Hargitai Márta
Hartvig Gabriella
Horgas Béla
Horgas Judit
Kada Júlia
Karáth Tamás
Kató Eszter
Károly Krisztina
Károlyi Júlia
Kellermann Éva
Kiséry András
Kiss Attila Atilla
Komáromy Zsolt

Kőríz Imre
Kornis Anna
Kőszeg Ferenc
Kövecses Zoltán
Kristó M. László
Kúnos László
Kurdi Mária
Lator László
Levendel Júlia
Lukácsy Gergely
Margócsy István
Matuska Ágnes
Márványi Judit
Márványi Péter
Merényi Ágnes
Mesterházi Márton
Morse, Donald E.
Nádori Lídia
Najbauer Noémi
Nagy Boldizsár
Nemes Anna
Orbán Eszter
Orbán Júlia
Orbán Katalin
Oroszlány Piroska
Orzóy Ágnes
Pálinkás Katalin
Pellérdi Márta
Péteri Éva
Polgár Anikó
Polyák Béla
Prievara Tibor
Pusztai Dóra
Rakovszky Zsuzsa
Rácz István
Reményi Andrea
Reuss Gabriella
Révbíró Tamás
Révész Andrea
Ruttkay Zsófia

Sántháné Gedeon Mária
Sarbu Aladár
Séllyei Julianna
Streitmann Ágnes
Stróbl Erzsébet
Szabó Veronika
Szabó Zsigmond
Szalay Krisztina
Szegő János
Székely Dóra
Szigeti László
Szigetvári Péter
Szirtes, George
Szőke Katalin
Szőnyi György Endre
Takács Zsuzsa
Tapfer Klára
Tatár Sándor
Timár Andrea
Tóta Péter Benedek
Tóth Krisztina
Törkenczy Miklós
Upor László
Vajda Miklós
Varga László
Varga Mátyás
Varga Viktor
Varsányi Anna
Varsányi Mária
Vihar Judit
Vincze Máté
Zalotay Melinda
Zerkowitz Judit

I.

EMLÉK/IRODALOM

Pistám,

nehéz elképzelnem, hogy már Te is a hetvenedikben jársz, hiszen közös emlékeink – tegyem hozzá nagyon kellemes közös emlékeink – termékeny író korunkhoz kötődnek. Igaz, a fiatalság nem korhoz kötött, jogom van hát még, hogy munkás, közös fiatalságunkra emlékezzem. Hogy megmaradj lelkemben ugyanolyannak, mint együttműködésünk idején voltál. Tudom, hogy Te örök fiatal maradsz, nem is tudsz más lenni, ez alkat kérdése.

Szeretettel gondolok Rád és Veled együtt Marira és gyerekeidre.

További termékeny éveket kívánva,

öreg barátod:

Göncz Árpád

Várady Szabolcs

Parnasszus az Attila úton

Nagy megtiszteltetés ért a múlt század nyolcvanas éveinek elején: meghívtak a Parnasszusra. A Parnasszus az Attila úton volt, ha nem is felhőkbe vesző magasságban, de a harmadik emeleten. GEHER–KÓRÓDI – ez állt az ajtaján. A névtábla egy generációval előbbi lehetett, maga a lakás aktuális gazdája éppen akkortájt vagy nem sokkal előbb döntött úgy, hogy írásait é-vel, Géher Istvánként jegyzi. Korábban kollégák voltunk az Európa Könyvkiadónál. Osztovíts Leventével ők voltak az angol csoport magja, egy szobában Sziígyártó Lászlóval, a csoport vezetőjével, aki aztán Levente apósa is lett. A családi hangulatra jellemző, hogy a főnök, emlékszem, egyszer valamilyen sürgős ügyben hívta Géhert, de csak kilenc után, mert mint mondta, tudja, hogy ők angol reggelit esznek, és az időt igényel. Nem lehetett kiadói ügy olyan fontos, hogy megzavarta volna miatta kollégáját étkezés közben. (A munkaidőnk hivatalosan amúgy nyolckor kezdődött.)

Géher István nemcsak szerkesztőként (1965-től 72-ig), majd külső lektorként töltött be fontos szerepet a kiadó életében (hogy mást ne mondjak, olyan esszéket írt lektori jelentés gyanánt, amelyekből később az újabb amerikai irodalom kistükrét tudta összeállítani), hanem ő volt a vállalat Mikulása is. Ezt a nélkülözhetetlen funkcióját azután is gyakorolta, hogy kilépett az Európa kötelékéből. Még 73-ban született fiamnak is jutott belőle.

Mikor létesült a Parnasszus? És honnan a neve? Lehet, hogy magától Géhertől? Ha igen, akkor mindenesetre „off-off-parnasszus”, ahogy a magáét a *mi van, catullus?*-ban nevezi prosperóként, „félre arielhez”, és a vershez tartozó jegyzetben magyarázza: „mint ~~~-Broadway: olyan színházi vállalkozások gyűjtőneve, melyek kísérleti, azaz nem-kereskedelmi jellegükből következően kívül esnek a Broadway köré tömörült kommersziális amerikai színház világán, sőt a Broadway centralizált vonzáskörébe alkalmilag beszervezhető »off-Broadway« félhivatalos kultúráján is.”

A kezdetekről sajnos éppen a legilletékesebbet nem kérdezhetem meg, kénytelen vagyok a magamén kívül a többi résztvevő egymásnak itt-ott ellentmondó emlékezetére hagyatkozni. Annyit mindenesetre biztosra vehetünk, hogy ők a következők voltak: Dávidházi Péter, Ferencz Győző, Kúnos László, Nádasdy Ádám, Takács Ferenc, és egy darabig – mielőtt eltávozott az Egyesült Államokba, ahol Ferencz Győző tudomása szerint jelenleg a pittsburghi egyetem történelem tanszékét vezeti – Tóth Csaba. Valamennyien az ELTE angol tanszékéről. Annál nagyobb megtiszteltetés, hogy egy idő múlva engem, outsider is meghívtak.* Hogy ez az egy idő

* Korábban Margócsy Istvánt is, de ő, úgy látszik, nem találta itt a helyét, én már nem találkoztam vele ezen a Parnasszuson.

mennyi idő, arról már nem sikerült megnyugtatóan egybehangzó adatokat beszerezni. Kúnos László úgy emlékszik, hogy Géher tanár úr korán elkezdett – 1972-ig óraadóként – tanítani az egyetemen, és a fenti társaság többsége járt az órájára. Itt kovácsolódott össze a parnasszisták majdani társasága. Kúnosnak úgy rémlik, hogy már a hetvenes évek közepén elkezdődtek a módszeres havonkénti és – talán némi öniróniával is – Parnasszusnak elkeresztelt összejövetelek. Ferencz Győző ellenben a nyolcvanas évek közepére tippel, és úgy emlékszik, hogy eleinte Takács Ferencék óbudai, lakótelepi lakása volt a helyszín. Volt, mondja Takács, valóban, de nem kezdettől és csak átmenetileg, addig, amíg Géher Amerikában tanított. Alighanem ugyanezért jöttünk össze egyszer minálunk is, a Forint utcában. Annak az egy alkalomnak megvan a dátuma is: 1985. március 8. Ezt följegyeztem, már csak azért is, mert akkor én voltam terítéken. A még 1981-ben megjelent első, vékony verseskötetem került bonckés alá.

Mert ez volt a fő célja a Parnasszusnak: megtárgyalni, hogy ne mondjam, kivesézni egymás írásait, megjelenteket éppúgy, mint kéziratban levőket, azzal az elfogulatlan szabadsággal, ami csak „off-off” volt akkor elképzelhető. Nem azonnal és nem éhgyomorra kezdtünk hozzá. Az Attila utcában hasét kaptunk mindig, és utána hámozott, fölszeletelt grapefruitot. Vörösbort ittunk. A ház bora, ha jól emlékszem, siller volt, talán szekszárdi, nagy, másfél vagy kétliteres üvegben. És persze hozott is mindenki egy-egy üveggel, amilyen vörösborokat akkor kapni lehetett. Tíz óra tájt már biztosan nekiláttunk az irodalomnak.

Az angol tanszéken számos költő oktatott. Egész vonulata az újabb magyar költészetnek. Még a könyvtáros is költő volt, nem is akármilyen: Rakovszky Zsuzsa. Neki is 81-ben jelent meg az első kötete, mint ahogy Géher Istvánnak is. Ez is támpont. István még kéziratban ideadta a kötetét, és aztán az éjszakába nyúlóan beszélgettünk. Akkor jártam először az Attila úti lakásban. Abban az időben beletelt néhány évbe, amíg a kéziratból kötet lett, ez tehát lehetett 80-ban vagy akár 79-ben is. És talán Zsuzsa kötetének megjelenése után mondta valamelyik Parnasszus-összejövetelen Nádasdy Ádám, hogy ez a lány lefőz mindnyájunkat? (De az is lehet, hogy Dávidházi volt, aki ha verseket tudtommal nem publikált is, de fordítani fordított fiatal korában. Takács Ferenc pedig egy próza és szabad vers közt oszcilláló, Csokonairól szóló regénykezdemény egy fejezetét bocsátotta ítélet alá.)

Csak hogy Nádasdy első versei 1982-ben jelentek meg a *Mozgó Világban*. És arra határozottan emlékszem is, mekkora meglepetés volt olvasni azokat a verseket. Nem is tudom, ismertem-e előtte Ádámot, de azt biztosan nem tudtam, hogy költő. Márpedig a Parnasszuson ebben a minőségében szerepelt, bár mindig hangoztatta, hogy nem irodalmár. Egyszer új verseit hozta el, köztük azt, amelyik *Utána!* címmel jelent meg később második kötetében, vagyis legkorábban 83-ban íródhatott. Lehet, hogy Ferencz Győző emlékszik jobban, és csak a nyolcvanas években kezdődött a Parnasszus? Számomra mindenképpen.

Ádám verse azért is emlékezetes nekem, mert nem maradt következmények nélkül, hogy sorról sorra végimentünk rajta: ami megjelent, az már nem ugyanaz a vers volt. Bennem meg máig is ott kísért a bizonytalanság, hogy szabad volt-e kiadni a kezemből *Régi holmi* című versemet, mert István azt mondta, a vége gipszből van, le kéne bontani. Facsargattam is az agyamat, de nem jutott eszembe semmi jobb.

Meghívtunk vendégeket is. Csengery Kristóf, Rakovszky Zsuzsa, George Szirtes biztosan jártak a Parnasszuson. Zsuzsa kétszer is, egyszer a verseivel, egyszer a Kúnossal közösen fordított D. M. Thomas-regény, *A fehér hotel* kapcsán. Közben megváltozott a helyszín, többször is, mert az új házigazda, Nádasdy Ádám időnként új lakásba költözött, a Károlyi Mihály utcából a Belgrád rakpartra, onnan a Hollán Ernő utcába. Ide 1993-ban. Biztos, hogy még voltunk itt is, de már mutatkoztak a kifáradás jelei. A parnasszusi eszmecsere legkésőbb éjfél tájban, sőt az idők jártával egyre korábban átsapott tanszéki értekezletbe. Az élet napi ügyei túlhabzottak az irodalmon. Kúnos már autóval járt: egy rés a vörösbor egyenműsítő hatásának erős bástyáján. Ahogy fülelek vissza e hajdani utolsó éjszakákba: Takács Feri hangja alól a többieké csak szórványosan szívárognak.

De a nosztalgia megmaradt, és szimbolikusan is tekinthető, hogy éppen a *Polgár Istók* megjelenése adta az alkalmat, hogy Ferencz Győző új lakását a Pannónia utcában egy Parnassus redivivusszal ünnepeljük meg. Fülledt nyári este volt, a hely sem valami tágas, de nem nagyon kellett keresgélni az elejtett fonalat. És főleg jólesett újra együtt lenni. (Csak Dávidházi hiányzott, igazoltan. Valahol Angliában konferenciázott, azt hiszem.)

És valami tovább is örökítődött. Géher-tanítvány fiatal költők gyűlteke össze időről időre friss verseiket, novelláikat megvitatni valamelyikük lakásán. Az egyik ezek közül ifjabb Géheré volt a Krisztina körúton, ahonnan odalátni azokra az ablakokra a Vérmező túlfelén, amelyek mögött a Géher-Parnasszus (ahogy igazából neveztük) költő-tanára (ő ült az íróasztalnál) most egyszer csak hetvenéves lett. Vagy nem is ott éri ez a dátum, hanem Szigligeten, ahol a verseit szokta írni? A hatvanadikon magam is jelen voltam az alkotóház-kastélyban, írtam is valamit – talán jobbat, mint ez a tompa memóriából előkapirgált pár kusza, emlékeztető jegyzet –, a három I jegyében. Hatvan vagy hetven? A metrumnak meg se kottyán a különbség:

István! Géher uram! Vagy Mester? Múzsafi? Költő!

Ennél megmaradok, nem szaporítom a szót:

Hetvenedik születésnapodon éltessem az Isten,

Adjon bőven időt, ihletet, innivalót!

Ferencz Győző

Betűk háta mögött

Geher Istvánnak

Nyílt téren egyenlő távolságra

Hűvös szobáiban egyedül

A délelőttöt találta hosszúnak

Örökké talpon lenni elveszett álláspontokon

Mindenütt csak tűzijátékokra lehetett kilátás

Papírosvilág kezdődött

Semmi áron nem akart elbotlani

Rossz időket élünk rossz időket élünk

Az ajtó melletti hosszú padon napfényben

Kényelmesen lehet ülni

A folyosónak közepén az egyetlen bejárás

Melyen a szobákba jutni lehet

S ha belépünk nem tudjuk elhatározni

Vegyész esztergályos szobrász lakatos ezüstműves festő

Más alakjuk van a hátulsó szobáknak kopasz lyukaknak

Hol a levegő zárt

Füstfellegek a falakat füst fekete máza fedi

Remélte hogy áldozattal sikerülni fog

Már csak a tagosítás az arányítás mértékletes kívánság

Nyakát mélyebben vonta kabátgallérja alá

Ferencz Győző

Fal választ el

Szövetfal szövetfalak fél a szobákból kilépni
Más könyvet keresek
Az ablakot odahagyta
A szomszéd teremben elkezdődött a beszélgetés
Szorongás fogta el kocsit látott elrobogni
Ha elég idő lenne
A fehér papíron emelkedtek
A fekete betűk régi soraikból kiszöktek
Minden szó egészen füléig hatott
De a vitatkozás megszakadt veled többé nem fogok
Nem védelmeztél túrted új kételyei támadtak
Látták tudniillik szürke kabátjával
Az ablak függönyei mellől
Idegenkedésük naponként érezhetőbb
Egész délelőtt a padon vendég látogató
Saját ügyeit idegen befolyás nélkül intézni
Sebeit tárta föl nem szívét

Ferencz Győző

Szétbontani visszavenni

Kiszellőztetett végigolvasta csöndesen hevert
Fecsegték nyugtalan vendégek megnyugodni nem tudtak
Képes volt ujja érintésével néhány vaknak látását
visszaadni

Ujjaink mozgatása által az egész világ szemét felnyitni
Bár tagadták hogy örökre szét fognak omlani fecsegték
Keskeny törpe rosszul bútorozott szobák
Az észisten templomai az örök igazságnak hoznak
áldozatot

Őrök vették körül idegen katonák
Határt nem ismert felizgatva sápadt szenvedély
Végre kilép kérem folytassa ujja érint
Itt éppen itt valami csillog folytatni fogom

Ferencz Győző

Az önismeret lámpafénye

Érzi a szétszórt képek összefüggéseit
Nem bírja követni
Semmi betűi ne legyenek a gondolatnak
Nem mert többé ellenállni

Ferencz Győző

Egy nap hátralék

Nehéz hosszú tölgyfaasztalra egyenként
Görcsös nevetés mégis kellett nem az enyém
Többé visszavonult senkihez nem ment
Idegen ismeretlen hasonló az angyalok vonásaihoz
Eleven beszélő alak festett vonalak néznek rá
Hátrált az ablakfüggönyök leeresztve ajtók zárva
Nem kívánt semmit hátrált az ajtó felé
Nem én mondom nem fér a papírra
Megváltozhatott megváltozott nem változott
Mintha csak tegnap búcsúztunk volna el holnapig
Nem változott visszatér pedig a házból ki sem mozdult
Csak később csak hozzám közel ne csak itt ne
Hazatért végre eldőlt a kérdés elválík
Megnyert vagy elvesztett múlt
Letette felvette senki sem jegyezte hosszabb rovások
A hó leesett vonultak tovább vendég seregélyek
Az ablakfüggönyök mellett ólálkodott
Nevetett könnyek csordultak ki felgyújtották
Hogy évek múlva még egyszer láthassam

Takács Ferenc

Negyven év és tizenhárom nap

...that was in another country.

Christopher Marlowe

Leckekönyvem – *vulgo*: index – lapozgatom. (A megsárgult papíri könyvecskének, most veszem észre, ára is volt, a kolofonból kiderül, hogy 7 forint 40 fillért kellett fizetni érte 1967-ben.) A könyvecske fontos tudnivalót rejt, Géher István egyetemi oktatói pályafutásának alighanem a legelső leckekönyvi lenyomatát: bejegyzést egy tantárgyfelvételtől, mégpedig egy speckollról, ahogy akkoriban neveztük. A huszonnyolcadik lapon találok meg: GÉHER ISTVÁN ANGOL RENESZ. DRÁMÁK áll az én kézírásommal „a tárgy és az előadó neve” rovatban. Ez az 1969/70-es tanév I. féléve volt, harmadévesként vettem fel az órát, az osztályzatot – jeles (5) – a dátum tanúsága szerint december 10-én írta be a szaktanár, egészen pontosan negyven évvel és tizenhárom nappal ezelőtt.

Akkoriban a tanszéki hirdetőablán hirdették meg a speciális szemináriumokat, amelyekből tematikus megkötés nélkül volt kötelező elvégezni egy bizonyos számot. Én is ott pillantottam meg a kézzel írott cédulát, amely Geher István „The Villain as Hero” című kurzusára invitálta a hallgatókat. Alcíme is volt, amelyből kiderült, hogy angol reneszánsz drámákról lesz szó (az indexbe is ezt kellett beírni), mégpedig olyan tragédiákról, amelyben a gazember a hős, vagy a hős a gazember (ahogy tetszik). Utána pedig azoknak a színdaraboknak a listája következett, amelyeket majd az órákon gazemberség és hősiesség kettős fénytörésében fogunk szemügyre venni. A listán jelen volt Marlowe, talán Kyd is, Shakespeare vagy féltucat darabbal, igazán markáns gazemberekkel képviseltetve magát III. Richárdtól a *Lear király* Edmundjáig, aztán talán Tourneur, Middleton is, Webster biztosan, órá tisztán emlékszem mind a mai napig.

Hogy kicsoda ez az új tanár, arról fogalmam sem volt. Az első órán jöttem rá, hogy azt az ösztövért, magas, bár kicsit hajlott testtartású, lenszőke hajat és fekete keretes szemüveget viselő, még viszonylag fiatal embert (huszonkilenc éves volt akkor, én huszonegy) takarja a hirdetőablán olvasható név, akit Szenczi Miklós professzor (tanszékvezetőnk) társaságában láttam már egyszer-kétszer a Pesti Barnabás utcai épület negyedik emeleti folyosóján, a tanszéki iroda illetve a tanszékvezetői szoba környékén. A név sem mondott semmit. Olyannyira nem, hogy (most látom) meg se jegyeztem rendesen, az indexben el is írtam, „Géher”-re igazítottam, pedig a hirdetésen „Geher” állt, az aláírása is „Geher” formában szerepel az indexemben. Később már ügyeltem a helyes névalakra, következetesen Geher Istvánt írtam a rubrikába az „Ang. ir. tört. szem.” (1970/71. I. félév) az

„Újabb angol dráma” (1970/71. II. félév) és a „William Faulkner” (1971/72. I. félév) fölébe.

Itt megállnék egy kitérő erejéig. Ez az elírás ugyanis profetikusknak bizonyult: István hamarosan maga is igazított nevének írásmódján, s néhány évvel később már „Géher”-nek írta a vezetéknévét. A viláért sem állítanám, hogy ez az én tollhibámnak volt a következménye, hogy valamiféle jóslat teljesült be, amelynek önkéntelenül is én lettem volna az orákuluma (lásd a birnámi erdőt – Macbeth-tel is foglalkoztunk persze a „The Villain as Hero” kurzuson), nyilván lépten-nyomon elérták a nevét levélen, villanyszámlán, fizetési felszólításon, idézésen. De tény, ami tény, Géher Istvánt jó ideje Géher Istvánnak hívják, ez a név áll szakpublikációinak az élén és könyveinek címlapján. Hogy pontosan mikortól, ezt talán csak ő tudja, én csupán tág tűréshatárok között tudom belőni a névhasználati fordulat idejét: az 1975-ös Szenczi Miklós-*Festschrift*-ben (*Studies in English and American* 2) még Geher, az 1981-es *Acta Litteraria*-ban (*Tomus* 23 3-4) már Géher, azaz valamikor a hetvenes évek második felében dőlhetett el a dolog a „Géher” javára.

A „The Villain as Hero”-t, az Európa Könyvkiadó szerkesztőségéből átránduló vendégtanár (ekkor még „megbízott előadó”, csupán később lett tanársegéd) óráját, ezt – a parlamenti „szűzbeszéd” analógiájára – *szűzkurzust*, ketten vettük fel, egy Mesterházy Márta nevű negyedéves hölgy (ha jól emlékszem a személyi adataira) és jómagam. A szűkös létszámra való tekintettel tantermet sem kértünk, az órák az egyik tanári szobában zajlottak (talán éppen Szenczi professzoréban?). Rögtön a kurzus elején drámai mértékű lemorzsolódás állt be, a hallgatói létszám ötven százalékkal megcsappant, mivel Márta – akkor így mondtuk – leadta az órát.

Kettesben maradtunk. Ültünk egymással szemben egy dohányzóasztalka két oldalán, ez volt az óra ún. interakciós tere. Természetesen dohányoztunk, az akkori úzus szerint tanár is, diák is nyugodtan rágyújthatott az órán. Arra nem emlékszem, hogy megvolt-e már István *portable* hamutartója – rémlik, hogy először két tanévvel később, a Faulkner-szemináriumon húzta elő a zsebéből. (Ennek az utóbbi kurzusnak az első óráját egyébként betört fejjel tartotta – lakásfelújítás volt náluk, a mesteremberek a leemelt ajtóval fejbe vágták. Nem tudtam levenni a szemem a feje tetején tátongó, ultraszeptiles aurájú sebről, ahogy szokása szerint előre hajolva, tekintetét leszegve magyarázott; emlékezetem szerint épp a Compsonok vérbűnben és tébolyban gazdag családtörténetét taglalta.)

Vér persze a „The Villain as Hero”-n is folyt bőven, s tébolyból sem álltunk rosszul, a bűn meg maga volt a vezértéma. Mai szemmel nézve persze kicsit szexista volt a kurzus, a gazemberek mellett a *gazasszonyokkal* (Lady Macbeth-tel, a többségi – oroszul: bolsevik – Lear-lányokkal) csupán szőrmentén foglalkoztunk, de ez volt az egyetlen hibája, ha hiba volt ez egyáltalán. Az intimus helyzet – egy tanár-egy tanítvány – kapcsolatunkat is hamarosan bensőséggé tette, pedig ehhez mindkettőnknek át kellett lépnie, ha nem is a saját árnyékát, de előítéletei közül egynehányat – igaz, ezek a

könnyebben átléphetők közé tartoztak mindkét oldalon. Géher – bocsánat, Geher – tanár úr az én akkori vadóc anarcho-hippi velleitásom szemüvegével nézve jól nevelt, kilengésektől mentes polgárembernek tűnt, zakosnyakkendő *homo domesticus*-nak. Azaz a papírforma szerint taszítólag kellett volna hatnia rám. De épp az ellenkezője történt – vonzott a figura, sőt meggyőződtem ennek a magatartásnak az értelméről és érvényességéről is. Hogy ő mit gondolt rólam, miközben hétről-hétre – csiszolt angolsággal és higgadt elmeéllal – könyékig véresen tapicskoltunk az Erzsébet- és Jakab-kori bosszúdramák borzalmaiban, merészen alászállva a machiavellizmustól velejéig megrontott kora-újkori emberi természet sötét bugyraiba, nem tudom. De hamarosan összetegeződöttünk, vizskizni mentünk az Intercontinental presszójába, majd – lévén fél lábbal még a könyvkiadóban – István megbízott próbalektorálással, próbafordítással, próbautószó-írással, azaz – ahogy mondani szokás – sínre tett, azóta is ezen a sínen döcögök.

Később is sok mindent csináltunk. Utaztunk együtt konferenciára, tartottunk órát közösen, megittunk együtt – inkább ne számoljuk, mennyi – vörösbort. Idővel még valamiféle meta-családtagi státusra is szert tettem Géheréknél: évtizedekig én voltam náluk a Mikulás.

Amikor hatvanadik születésnapját ünnepeltük a tanszéken, én mondtam a köszöntőt. Istvánt akkor a „bátyám”-nak tituláltam, metaforikusan, a metafora súlyos komolyságával és semmire sem kötelező felelőtlenségével. Amúgy persze mindketten rendelkezünk ennek a fivéri viszonnak a szükséges feltételével: egyikék vagyunk, egyetlen fiúgyerekek, egyikünk sem tudhatja, milyen érzés az, ha testvére van az embernek. Most, a hetvenedik születésnap táján szeretném hinni, hogy az elégséges feltétele is megvan ennek a metaforikus rokoni viszonnak. Én legalábbis így érzem: mégiscsak van nekem egy bátyám, még ha nincs is. Mert régóta tudni vélem, hogy milyen érzés, ha van; egészen pontosan negyven éve és tizenhárom napja.

Köszönet érte.

Takács Ferenc

Vizit

Géher Istvánnak

Azt álmodtam, hogy Kosztolányi vendége vagyok.
Amolyan képtelen, hosszú, részletező álom volt:
zoknit vettem kölcsön a költőtől, s amikor szabad volt,
klozetjét használtam.

Kosztolányi jól van. Rugalmas hetvenesnek látszik,
előbb kel, mint én, baj, betegség nem látszik
rajta, csupán a jobb szeme áll valahogy furcsán,
mintha üvegből lenne, nagyobb, mint a párja,
és nem követi a másikat.

Szép nagy lakásban él, még színházterme is
van, a nappali szobában, a nagy, szárnyas
ablakokkal átellenben pódium, függöny; de
amíg nála voltam, nem használtuk, és
nem is kérdeztem tőle, hogy szokta-e és mire.

Amíg ott voltam (három-négy nap lehetett),
a cseléd is megérkezett. Hetenként egyszer
jön, takarítani. Nem Annának hívják,
hanem Teréznek, és az utolsó előtti divat szerint
öltözködik: harangszárú farmernadrágot visel
és mélybordó, konya karimájú műbőr kalapot.

A lakás emeleti. Én a lépcsőt használtam,
Kosztolányi viszont apró magánliftet,
melynek ajtaja egyenest a nappaliba
nyílik. Mint mondja, könyvei nyugat-német
jogdíjaiból vette és szereltette be.

Mostanában már kevesebbet dolgozik, inkább
csendes örömét élvezi: későn jött Kossuth-
díját.

(1983)

Géher tanár úr!

Többet tanultam tőled, mint a műfordítás néhány alapszabályát, harmadéves egyetemista koromban! Amikor behoztad egy ismeretlen fordító próza-magyarítását, és megkértél minket, hogy vesézzük ki alaposan, és Te magad is részt vettél e munkában – s tombolt az ifjak gyilkoló szenvedélye –, majd a végén elárultad a fordító nevét: Géher István! Kitört a nevetés; és a nevetés függőnye mögött leborultam a fordító nagyságos keservei előtt: leborultam a Fordító előtt!

És azok a csodálatos Flannery O'Connor novellák – a Te pazar fordításodban! –

Isten éltesen, Pista! És hála és köszönet!

Kántor Péter

RÁCZ PÉTER

1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-
24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-
43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-
62-63-64-65-66-67-68-69-**hetven**

jól jön, hogy nem napi szokások,
kis anekdoták sorjázhathatnak itt,

egyet mégis mondok: Tőled láttam,
hogy hangozhat a bíráló dicséretként

álltam leforrázva és felmagasztosulva
a lépcsőn, és még választhattam is

Rég nem hordok kalapot, most mégis
emelem a 70 előtt, bár nem érdem

és az érem másik oldala, szemben
a Vérmező sem lesz az, ahol Te gyerek,

anyám meg ilyen havas időben ivó-
vizet keresett, koponyát talált

Ki nem mérlegeli negyven vagy
ötven után a hátralévő időt:

megérem-e? megéred!
a pénzed? ugyan! rosszul megy?

jól jön – rosszul megy
idézet? az egész világ

Tábor Ádám

Mondom: szerencsét!

Az év leghosszabb és leghidegebb éjszakáján írok rövid köszöntőt Géher Istvánnak. „Jó dolgod van. Mondom: szerencséd. Ülsz melegben, a rossz időt kivárod” – feleli rá. Abból az első, 1981-es kötetéből, amelynek címét az idézetbe belerejtettük, és amelyikből – többedmagammal – először olvashattam a verseit. Köteten kívül utána is sokáig csak egyetlen egyet: apját búcsúztató négysoros Arany-parafrázist – mely ritkaság-értéke, szűkszavúsága, megrendülés és fegyelmezett híradás halálpontosan eltalált aránya okán egyaránt példaadó. Pár évvel korábban, amikor valamiért felhívtam, a telefonkönyvből kikeresett számot tárcsázva a vonal túlsó végéről az ő nevére egy másik hang szólt bele a kagylóba – majd elnevette magát: „Ja, nyilván a fiamat keresi!”, és megadta a számát. Pár évvel később meg egy szerkesztőségi kávéházi asztalnál a fia mutatkozott be – bár már talán más néven. „A halhatatlanság változatai: 1. fiad ebédél apád asztalánál 2. apád ebédél fiad asztalánál” – mondja erre most a nyolcvanas évek eleji kötetből. Azokban az években sodortak egymás közelébe a legtöbbször a sors erővonalai. Az Európa Kiadó Világirodalmi Tájékoztatójának munkatársaként – mások két-három oldalas munkája helyett – cirka 40 flekkes lektori jelentését kellett egy flekkbe sűríttenem valamely amerikai prózakötetről. Rácz Péter jóvoltából a *Lélegzet* egyik élő folyóirat-számában ugyancsak hosszú pálcával mutatta a táblára felírt kortárs vers elemzett sorait-szavait. Találkoztunk az Eötvös Collégiumban, voltam egyszer a lakásán is; otthonosan éreztem magam. „Mesterségünk szelleme, lévén természete társas, a gondolkodó együttlét közegében érzi otthon magát” – válaszolja Shakespeare-olvasókönyvének 1990-es előszavából. Ő professzionális Shakespeare-tudós, én kamaszkorom óta amatőr tagja a Hamlet-féle társulatnak. Más alkatúak vagyunk, különböző közegekben mozgunk, ritkán futunk össze, de valamiképp hasonló az életstratégiánk. „Aki összetéveszti magát a drámai hőseivel, botránnyosan bukik, mint a rossz ripacs... Az önmegvalósítás lehetősége... nem a kiemelkedésben keresendő, hanem az el nem süllyedésben, az anyagi és szellemi fennmaradásban. A kalandorság kizárva, mert csakis így vihető végbe a művészet nagy kalandja, polgári kompromisszummal.” De ez a kompromisszum csak a meg- és túlélésre vonatkozik. Elvekre és művekre, szavakra és tettekre soha. „Minden semmi. Semmi se minden. Semmi se semmi. Minden minden” – mondod. Szerencséd ez a tudás. Kísérjen még sokáig!

Lázár Júlia

IL MIGLIOR FABBRO

Tőled tanultam ezt is. Eliot dedikálta így az „Átokföldjé”-t Ezra Poundnak, aki jó érzékkal felére rövidítette, és ezzel remekművé tette az eredeti szöveget.

Először a naplómat vittem hozzád. Csak azért írtam, hogy vihessek valamit. Azt mondtad, kevesebb kommentár, távolságtartás, írjon le minél pontosabban, mondjuk, egy villanyoszlopot. Találja meg az egyetlen jelzőt, ami ráillik.

Pesti Barnabás utca. Szűk szoba, kis kerek asztal, kopott, barátságos fotelek. Mindig megkérdezted, rágyújthatsz-e, gondosan kinyitottad az ablakot, elővetted a zsebedből a kerek, nyeles vashamutartót, kiraktad, pattintottad az ezüst cigarettatárcát, és finom mozdulattal végigsimítottad a cigarettát, amit kivettél.

A cigaretták a tárcában, mi a folyosón sorakoztunk. Szerdán tartottad a fogadóórát, a műfordítás szeminárium előtt. Sokan vártunk rád, aki éppen bement, az mégis a legfontosabbnak érezhette magát. Nem tudtál úgy kézbe venni írást, hogy ne csillanjon föl a szemed. És persze az is előfordult, alig vártam, hogy kijussak a szobádból, és dühödten, darabokra tépve dobjam az előbb képletesen ízekre szedett verskezdeményt a kukába.

Néhány idézet a majd harminc évvel ezelőtti naplóból:

„Maga gipszből akar valami nagyon szépet faragni. Ki-kibukkan alóla a márvány.”

„Ha nem esik túl neheze, ne fogalmazzon absztrakttul, mert nem értem.”

„Nem szeretem a szerencsétlen sorsú költőnőket, teli van velük a magyar és világlíra, nem érdekel.”

„Szerencsétlennek lenni könnyű – ne hagyja magát!”

Mindig tudtad, mi az az egyetlen mondat, amit ki kell mondanod ahhoz, hogy továbblépjünk. Megvigasztaltál vagy megszegényítettél, mikor mi kellett, és mindig vigyáztál, hogy át ne lépj egy bizonyos határt. Akkor bosszantott, ma a saját tanítványaimmal gyakorlom, és már tudom, hogy milyen veszélyes terepen járok.

Egyszer aztán közölted: ne hozzon ilyen fecniket, ezek már versek: gépelje le. Aztán elzavartál a kész kötettel a Móra Kiadóba. Akkor még minden „első” kötet a fiók-kiadónál, a Kozmosznál jelent meg. Már vártak rám, és az akkori szerkesztőm azóta is a barátom.

Arra is ügyeltél, hogy ne gondolhassam: elfogult vagy. Elküldtél Balassa Péter kritikushoz és Márványi Judit kiadói szerkesztőhöz. Mindkettejüknek sokat köszönhetek, és nemcsak én.

Sokan voltunk, ezért csináltál nekünk költő-szemináriumot. Ma nagy sikerrel és híres emberekkel „Dalnokverseny” címen fut hasonló.

Miközben az „életről” alig, mert „művekről” beszéltünk, túlélni, élni tanítottál. Chaucer ürügyén azt mondtad: „Civilized men can never be at leisure”. Civilizált ember sohasem lazíthat. Azóta is ez jut eszembe, és tart meg, ha éppen összerogynék.

„mert egyszer elkapnak ne félj” – biztatom magam az első köteted egyik sorával ma is. Megtanítottad, hogy a depresszió az értelmiségi lét része, nem kell kapálózni, mert akkor elnyel, mint az örvény. Ha leengeded magad az aljára, onnan elrugaszkodhatsz megint.

Te is újra meg újra rugaszkodtál.

A magyar nyelvű novellaszemináriumodon találkozhattam Mándy Ivánnal. Miattad lettem az Örley-kör egyik alapító tagja, így rázhattam kezét Ottlikkal és Nemes Nagy Ágnessel.

Azért lettem tanár, mert akkoriban éppen aggódtál, és kételkedtél bennem. Meg akartam mutatni, hogy képes vagyok végre önmagamot kívül helyezni, és másokra odafigyelni. Te adtad a kezembe Sylvia Plath naplóját, és miközben szerkesztetted a szöveget, megtanítottál műfordítani, és ami még fontosabb, megtanítottál magyarul írni.

Soha nem zavart a befolyásod, Tanár Úr.
Köszönöm, hogy a második apám lettél.

A fiam születésére írtál egy négysorost. Nem tudok többet kívánni, mint te akkor neki:

„Hogy ne fázzál,
kicsi Lázár,
szíved legyen tűzhelyed:
boldogan éld életed!”

Vörös István

Nagy elvárások

Géher Istvánnak

Van-e az országban, aki jobban ismeri Shakespeare-t? De mivel Shakespeare maga az élet, inkább azt kéne mondanunk, van-e az országban, aki jobban ismeri az életet? Nem Hamlet az érdekes, a tehetetlensége. Nem Macbeth,

hanem ahogy a hatalmat akarja. Nem tudnád elérni, kedves mester, hogy ebből az eltúlzott akaratból egy kicsit átadjon Hamletnek? Ne Opheliát idegesítse az öngyilkosságba, hanem az önjelölt új királyt.

Ne a szellemtől akarja megtudni az igazságot, hanem a nyilvánvaló jelekből. És Macbeth a hatalmat megszerezve leálljon, talán a királyt is csak száműzesse, és váljon el azonnal a feleségétől. Fogadja Hamlet, a dán király

követeit, és vendégelje őket tokajival, fácánsülttel.

Fodor Ákos

Egyfelé menet

Géher Istvánnak

mennél pontosabb
mondatokat írni a
KÉRDŐJEL elé

Gál Ferenc

Beszámoló

Sokáig biztonságban voltak.
Beállítva tökéletes pózban,
túlzó vágy és szégyenletes életrajzok
nélkül. Jó gazdaként a színfalak tövében
tologattam őket könnyű rudakkal,
és szövegüket három hangfekvésben mondtam.
A jelenet viszont, ahogy a beavatási
halomig kanyargó mondatot
a bódulat jeleivel tagolták,
a finálék után sem hagyott nyugodni.
A közbenjáró úr szerepét magamra véve pálcámmal
végül sorra homlokukhoz
értem a megfelelő szavakkal.
Még aznap éjszaka belátták,
hogy a remegés már nem csupán
az épületből jön, és ellenszer után
nem is kutattak. Tanulságos volt,
ahogy egymás vállán magukat először kisírták.
Megfizettek mindenért a macskának,
a büfétükörnél ruhadarabokat cseréltek,
majd kisdéd fogadalmaikkal útra keltek
az esőben a gépezet kattogása nélkül.

Schein Gábor

(negyven felé)

Géher Istvánnak, „Catullusnak”

negyven felé ne csodáld, ha egyetlen alapíz
marad a szádban. éretlen ízlik a gyümölcs,
a dinnyéből legfinomabb a zöldje, és erősebbek,
mint valaha, az öngyűlölet érvei. de amíg
csipetnyi kéjt ad az egyedüllét, és magad körül
gazemberekre mutogatsz, vidám órákra számíts,
fölkészülhetsz bármilyen aljasságra. várnod se kell.
csak figyelj a lábad elé, mintha egy romos
palota kövein lépkednél, nehogy a következő
csínytevésnél csúnyán orra ess. de a savanyúság
már nem illan el. kedvenc étked az uborka lesz,
hisz az ember önmagával kihordhatatlanul terhes.
így az idő sosem neked dolgozik. gazságod trükkje az,
hogy nincs egyetlen nagy árulás. negyven felé
végleg eldől, maradsz-e, amint kezdted, íztelen,
vagy a savanyúságból hirtelen megízésíted magad.

Bárány Ferenc (1982)

Géher István
Országúti Canto

Tülekedés?

Mondom: ne fékezz.

Benyomva tartanod muszáj. Levenni
késő. Se balra, se jobbra:
rezzenetlenül. A tét: levés,
nem-levés. Úgyse.

/Legtöbbünk:

egyszer/kétszer/. A bölcs: ezer-
szer. Gondolattalanítva netalán
kezedenfekvőbb? A seb/láz/váltót
békén hagyd./

Magad se okulj

magad példáján: túlonúltságod
riasztó. Ezerszer inkább,
mintsem túlbölcsen: megpróbáld
legalább.

Mondom: hiába,

/Apparátus/

G.I.!!; Shakespeare/?/;
Hemingway/?/.

Bárány Ferenc

Kölcsey G. I.-nek

A kény virányin édes árnyak ingnak,
Hő tűzben ég e lángoló kebel,
S egekbe nyúló grádicsán Olympnak
Ah, Géherem zefírként énekel.

Ó, hallga szózatát e fülmilének,
Figyeld, mi szépen zeng ez égi lant,
Mi enyhet ad emitt e nyájas ének,
Míg éji szellet nyögve kél alatt.

De mindhiába zúg e síri örvény,
Ah, drága nimfa, látnod kellene:
E büszke kobzos öszve mégse törvén
Miként feszül viharnek ellene.

Ah, Géherem, míg szűzi borzadással
Iszom magamba szenvedelveid,
Adós valék egy szörnyű vallomással:
Ha megveszek, se értem verseid!

Bárány Ferenc

***Vörösmarty
G.I. emlékkönyvébe***

Hívedtől, ó, mi dalt kívánsz,
Miféle költeményt?
Tán dúsan ömlő vérapályt
Vagy csüggedett reményt?

Olly dalt akarsz, melytől a szív
Csak egyre forr s hevül,
Vagy halk szót, melynek árnyain
A lélek szenderül?

Vagy verjem-é a húrokat,
Mint feldühödt zenész,
Hogy megriadjon hallatán
A bomlott emberész?

Netán miként a tengerár,
Dörögjön zord dalom,
Míg rezgetendi agyvelőd
A vak riadalom?

Csodáljam tán e sárgolyót
Az úrhomály között,
Hol kígyó-fajzat él csupán
Ez isten-arc mögött?

Vagy énekeljem sors kezét,
Melly lapdázik velünk,
Szívünket jéggé fagylalá,
Borzasztá életünk?

Hívedtől, mondd, mi dalt kívánsz,
Miféle éneket?
Hősöket zengjek tán, a'kik
Hiába küzdtenek?

Ne várj, ne várj több dalra már,
Nincs többé költemény,
Hogy bármi még eszembe jut,
Nincsen remény, nincsen remény!

Bárány Ferenc

Petőfi Géher Istvánnak

Kis szobában, tölgyfaasztalánál,
amidőn a nyári nap alászáll,
kézbe kapja versíró pennáját,
szájába meg rút symphoniáját.
Pista bátyám, én hő pályatársam,
hadd köszöntöm kendet most alássan!

Felsőtestén ott feszül zakója,
a zakón meg mintha zseb is vóna,
hamutárca van az ő zsebében,
gondolatok röpkednek fejében.
Pista bátyám, én hő pályatársam,
hadd köszöntöm kendet most alássan!

Pennájával verset amíg hánya,
bodrozódva füstölög dohánya,
s dohánya míg szörnyen füstölődik,
a papíron verse készülődik.
Pista bátyám, én hő pályatársam,
hadd köszöntöm kendet most alássan!

Azt üzenem, hej, az ebugattát!
Rá se rántson kend, ha megugatják!
Meg nem érnek ők egy polturát sem,
kik nem értik egyetlen szavát sem.
Pista bátyám, én hő pályatársam,
hadd köszöntöm kendet most alássan!

Azt üzenem, ne legyen kend tétlen,
írjon verset, fázva, szomjan, étlen,
tűzdelje meg ponttal és vesszővel,
ne csak eggyel, és ne is kettővel.
Pista bátyám, én hő pályatársam,
hadd köszöntöm kendet most alássan!

Egy írásjel két másikat érjen,
közibük a szó már be se férjen.
Lelke úgylát ott lesz a papíron,
s ragyogni fog túlhan is a síron.
Pista bátyám, én hő pályatársam,
hadd köszöntöm kendet most alássan!

Kis szobában, tölgyfaasztal mellett
pírkadatnak fénye már közelget.
Symphonia kihunyt, penna sem szánt,
ő maga meg ágyon hever hasmánt.
Pista bátyám, én hő pályatársam,
hadd köszöntöm kendet most alássan!

Bárány Ferenc

Ady Endre Levélféle Géher Istvánnak

Levelemet írom jó Géher Istvánnak,
kivel más versírók beh cudarul bánnak,
nagy hitét gúnyolják, gyalázzák is rendre,
nekik is küld választ harcos Ady Endre
bőszülő haraggal,
bőszülő haraggal.

Új magyar poéta, szittya Géher István!
Werbőczyknék földjén te vagy most az ispán.
Ispánja a szónak, nádora beszédnek,
hírhozója újnak, tudója a szépnek,
beh igen szeretlek,
beh igen szeretlek.

Vak autómobilján énekes halálnak
én már elpöfögök, messzi sírok várnak,
ám bús gondok törtek vén fejemre nemrég:
jönnek-é utánam újabb Ady Endrék
folytatni művemet,
folytatni művemet.

Az élet nem áll meg; elhalván az ősök,
jönnek majd nagyhitűbb, büszkébb hegedősök,
szép mindentudói bús magyar sírásnak,
ósi rögök közt kik szent humuszig ásnak,
s csókolják holt kezem,
csókolják holt kezem.

Magyar ugar fölött új idők csillaga:
kacagó szél suhan: Géher István maga.
Új próféta tűnt fel szittya-föld vidékén,
s halál vizén én már hajózhatok békén,
lezárva nagy szemem,
lezárva nagy szemem.

Falcsik Mari

Előszó

– *Shakespeare későbbi verse a Rómeó és Júliához* –

midőn ezt írtam nem voltam szerelmes
szilaj korunk még nyers volt veszedelmes
gyakorta kellett a vékonyába vágni
nem is maradt fönn a hátán akárki –
látszott már a vég a szörnyű kifejtet
még nem tettem meg de búcsúzni kellett
ám e textusban szinte kéjelegtem:
gyönyör fakadt föl mindahány szonettben
forgattam még bennük tintás törömet
csak hogy hosszítsam a gyötrő örömet
de végre rám zendült a bölcs utóhang
és távlatába hullt a dupla sírhant
kicsépett testük túl drámán és írón
meredhetett a száradó papíron

Halasi Zoltán

Sodrófolyosó

Géher Istvánnak szeretettel

Fogjuk meg, ami gömbölyű,
amin a kéz, akár a víz,
amin a siklás egyszerű,
ami a szájból fémes íz –

fogjuk meg és eresszük el,
talán magától visszajön,
mint színvonzás, mint mélyközöny,
egyszerre távol és közel –

másformán máshol visszajön,
belénk oldódik, vízbe só,
atomi áram, létöröm,
skótzuhany, sodrófolyosó...

Pataricza Eszter

Géher István születésnapjára

*Géher.
Fogalom.
70 éves?
Képtelenség.
Elszállt az idő. Felettem.
Tanárom volt.
Szípkész. Művelt. Huncutul kaján.
És mindig szerény.
Shakespeare.
Nála egy egész külön világ.
Műfordítói szeminárium. Meghitt esték.
Derűs hangulat. Rengeteg bölcsesség.
Szárnyukat bontogató fordítóknak segítette
röptét.
Szakdolgozat.
Alapos. Szigorú. Igazságos.
A búcsúja feledhetetlen tejszínhabos kakaós,
kalácsos.
Elismerése kemény mérce.
De megérte.
Nekem csak egy hivatást adott.
Egy életre.
Örök hálám érte.
Az én jóistenem is éltesse!*

Pék Zoltán

Marlowe fohásza az Egekhez az angol Reneszánsz magyar Tudorának 70. születésnapjára

Örök trónust döntögető erők,
Megnehezült föld kormányosai,
Bár őriznétek a szent érdemet,
Mit kiemelt rangotok súg nekünk,
Kíméljen szeszély és olcsó dicsőség,
S ellenség öröme ne terheljen,
Ha nyugdíjba megy, kiben hittetek,
De életét, egészségét, tudását
Amint áldotta, vezette a menny,
Úgy dicsérje a menny (míg el nem bomlik)
Életét, egészségét és tudását!

A Year of Wednesdays

Through a crack in the wall I talk
Gibberish, nonsense and poetry
Trying to relate our history
Is like doing a tightrope walk.
My dwindling days are destined to pass
In stems, compounds and inflections
The answer is vague reflections
On your face, this inscrutable glass.
My learned world seems poor and small
I should learn all the words anew
To find a way home to you
That may not exist at all.
I bid my time along the trek
Till Wednesday comes and takes me back.

Mesterházi Mónika

G.I.-nak

„aki előtt megemelem
láthatatlanná tevő
varázssipkám”

(kb. 1991.)

„Majd az egyetemen a *Géerpista*.” Ez volt apám egyik szállóigéje negyedik gimnazista koromban. Aztán csakugyan, Géher István bevezetés-szemináriumára voltunk beosztva a csoporttársaimmal, és azután is nagyjából minden órájára jártam lelkesen, öt éven át. Nyilván ő is érdeklődéssel figyelte a Marci lányát, a többiekkel ellentétben tegezett, ami inkább a folyosón derült ki, mint az angolul zajló szemináriumokon, és amit aztán később viszonzni lehetett (eleinte: kellett).

Rögtön az egész emberre figyeltem, és nem csak azért, mert az angol nyelv kissé még szűrőként működött (előkerültek akkori jegyzeteim: láthatóan egy-egy lefirkantott szóval próbáltam körülölelni az elhangzottakat), hanem mert valahogy más volt, mint a többi tanár. Bölcs. Sokféle. Szuggesztív. És megközelíthetőbb. Vagy persze megközelíthetlenebb. Vagy ezt csak utólag látom így? Azt sugalmazta, hogy az irodalom izgalmas, a véleményünk fontos, a világ jobb híján megfejtethető – valami rendet: tartalmat és szilárd alapot jelentettek az órái az egyetem szerkezeti közönyével és elidegenedett unalmával szemben

Megtanultuk, hogy az irodalom apró distinkciókból áll, hogy egy hűtőszekrényre lefirkantott szöveg, bizonyos szilvákról, ahogy egy amerikai költő rövid verssorokba tördeli, egyszer csak, ettől a mozdulattól vers,¹ hogy egyáltalán mi az a szabadvers, és mi lehet a témája. És mi lehet a tétje az irodalomnak, mit kérdez tőlünk. Hogy Shakespeare-t magunkon szűrjük át, a világunkat az ő világán. Géher István két dolgot egyszerre mutatott be, amihez kevés tanárnak van érzéke, tehetsége: a közlőből kibélelő és a madártávlatot.

A verseit, az akkor meglevő két kötetét hamar olvastam, megvoltak otthon. Valamit onnan nagyon eltettem magamnak, az önértéket, a rejtőzködést, a feszítetten játékos nyelvet. Más volt, mint amiket addig olvastam. Ez nekem ösztönösen kellett. Egy időre a hangja is erősen hatott a verseimre. Ettől is jobban lehetett benne bízni: hiszen a vásárra viszi a bőrét; hamarosan azok közé kerültem, akik a szerdai-csütörtöki fogadóórák előtt a

¹ William Carlos Williams. „This is Just to Say” („Csak azt akarom mondani”, *Amerikai beszédre*, Budapest, Európa, 1984. Várady Szabolcs fordítása)

folyosón ácsorogtak valaminő kéziratokkal, kedd esténként általában írtam valamit, mert motivált a másnapi figyelme, amire számíthattam. Ahogy Lázár Juli megírta: „én nem tudtam, / hogy számít minden. a kattanás, / a cigarettatárca, az aprózó mozdulat”.² Nagyon is számított. Persze mihez-tartás végett egyszer rákérdeztem valamire. A *műfordítás ma* című antológiában írja, hogy „a próbafordítók 30 %-a nyilvánvalóan tehetségtelen, 10 %-a nyilvánvalóan tehetséges, 60 %-a bizonytalan”, és hogy „a szerkesztő, ha bátor ember, a 30%-ot lebeszéli”.³ Megkérdeztem, a Tanár úr lebeszélte-e valaha valakit (persze a versírásra is értettem). „Nem...” Hát jó, nyilván nem az övé a felelősség.

Írni, magasabb szinten fogalmazni a jól célzott kérdésekre írandó „fontos” esszéink során tanultunk (már aki akart). A Tanár úr az objektív értékelés (az Amerikából honosított A, B stb. ⁴ „osztályzatok”) mellett szubjektív pluszokat és mínuszokat is adott. Emlékszem, egész büszke voltam egy B pluszra (hogy: elkanyarodtam a témától, bár nagyon érdekes, amit írok). Mellettem valaki A mínuszt kapott, úgy éreztem, azért az kínos lett volna.

A műfordítói szakmát a szerda esti szemináriumain ismertük meg. Nem megtanultuk, ahhoz több önálló kínlódás, kísérletezés kell, de az alapokat megkaptuk, gyakoroltuk, élveztük. Minden órán volt egy fordító és egy szerkesztő, akik addigra már megbeszélték egymással a 10-20 oldalas szöveget, a Tanár úr leblattolta, a többiek hallgatták, és aztán egy oldalt az egész társaság mondatról mondatra, sőt szóról szóra átbeszélte. Megtanultuk, hogy a szöveg bármeddig alakítható: a külső szem (fül) kapásból kiszűr olyasmit, amit a fordító a legnagyobb igyekezetével sem vesz észre (különösen kezdő fordító friss szövegben), és éppen ezért érdemes hallgatni a szerkesztőre – a szerepek amúgy is fölcserélődnek. Hogy nincs kegyelem, mert ha valaki röhejes dolgot hagy a felolvasandó szövegében, az megkapja a magáét. Hogy aki üresen pedáns elveket kér számon, az is megkapja a magáét. (Ezeket egyébként érdemes megjegyezni nagyobb gyakorlattal a hátunk mögött is: mert a kritika elsőre, mi tagadás, rosszul esik, de azért: mit is mond? tényleg jobb lenne úgy? És fordítva, a szerkesztői vadászszerében is, amit a tettenérés – a lejtérjakabok elkapásának – öröme nélkül ugyan ki ízne: hogy másutt viszont tehetséges ez a fordító.)

*

Az ember mindig azt hiszi, hogy akit régóta ismer, azt ismeri. Bizonyos mértékig nyilván igaz is. Géher Istvánt olyan régen ismerem, hogy a meghatározó egyetemi évek óta már több telt el az életemben, mint előtte.

² „Ajánlás” (*Ujjnyomok*, Kozmosz Könyvek, 1988.)

³ „A műfordító természetrajza: Helyzetelemzés”, *A műfordítás ma*, Gondolat, 1981.

⁴ Stb. nem nagyon volt, legalábbis akkoriban.

Nehéz volt leválni a rendszeres figyelméről, és talán ezt örökítettem meg valamikor félúton, egy „Fénykép”-ben:

Kék-széle-szürke-széle
szeme széle, szeme sarka
nem vigasztal, nem marasztal,
de ha rám néz, lát is engem.
(kb. 1997.)

Aztán részben kollégák is lettünk, abban is, hogy sikerült felnőnöm – és ha ritkábban is beszélünk, talán a nagyobb távolság másfajta közelséget hozott. Nem beszélve arról, hogy aki annyi mindent elindított, az akkor is jelen van, ha a valóságban ritkábban. És nem beszélve arról sem, hogy akit a verseiből ismerünk, azt a lehető legszemélyesebben ismerjük. Ma is beleborzongok, ha elolvasom például a „Délivasúti Cantó”-t. „Jó dolgod van. Mondom: szerencséd. / Ülsz melegben, a rossz időt / kivárod. Átaludnod éjt- / napot szabad, vénülni nem / tilos.” És most már a később megjelent versei is régi ismerőseim: a lüktető Anakreónok: „Ez az életem. Nekem jó”⁵ – akárcsak az elégikus-pontos emlékképek: „hogymásik földrészt, nem mutatta, föld volt / ez is, nagy fák nőttek belőle. házak / díszletezték be az itt-ott eléd tolt / színpadot”⁶ – vagy a száraz humor a *Polgár Istókban*.

Már csak egy vallomással, illetve köszönettel tartozom a most 70 éves Géher Istvánnak. Végig gondoltam: a barátaim közül alig van, akit közvetlenül vagy közvetve ne az ő révén ismertem volna meg. (És akit nem, azok egy része régebbi.) Köszönöm ezt is, István, és Isten éltesen sokáig!

⁵ „Anakreón házitűzhelye, 36.” *Anakreóni dalok*, Liget Műhely Alapítvány, 1996.

⁶ *Esztendők éve*, 4., Liget Műhely Alapítvány, 2002.

Borbala Farago

Get mathematical

Think about an imaginary number,
all the dead branches scattered on the road,
the multiple raindrops bothering your
window, the number of times you
scattered yourself among strangers.

Where do you go from here?
Squared you'll never be greater than
zero. Yet, if you capitulate to the greyness
seeping into your foliage, you might
learn to understand the meaning of i .

Lackfi János

Istók öccse

Két könnyű etűd

ki nem angolos „géherre” se járt
mint számár ködben Shakespeare-ben úgy elvész
az ilyennek a vers könnyen megárt
korán hiszi hogy fordítónak elmés
inkább jogi karon nyűne talárt
vagy mást nyelne nem verset lenne nyelvész
nem fülelne irigyen hunyorogva
a géheres legendáriumokra

*

autóban ülsz önmagad esti árnya
motor nem jár reflektorod sem ég
benn a szobában világít a lámpa
vacsora vár huszonegy fok van épp
mit akar itt kinek ott a családja
nos rádióműsor marasztja még
Géher tanár úr szól az ember hallgat
itt lézerrel műtik az irodalmat

Varga Viktor

Skicc skurból (7 tükörképszilánk a hangstúdióból a 70 éves Géher Istvánnak)

- Itt van, megjött Prospero! Bolhabetűkkel teleírt leffegő kutyanyelveket a folyosón rohanvást átírva, toldva, javítva, addig túráztatja agyát, míg a kizsigereltség, túlhajszoltság, előadás hizlalta elmébéklyót ereje végső megfeszítésével szétpattintja.
- Shakespeare-balerina libben a stúdióba, hol sötét öltönyben, hol suhogó fehérben, hamutartó a zakó bal belső zsebében, örökké nyakkendő, örökké pucér.
- Rúdtáncosnő a mikrofonállványnál, felajzani a tespedt szellemet, semmi se drága. Óvodásarchból kivillanó, vastag keretű szemüveg mögé visszagyömöszölhetetlen ragadozótekintet.
- Továbbmenet nincs – rikkantja Istók, hangosat füttyent, hatóköre lábához kushad, s a nyűgözött hang-mesteremberek ocsúdván, collstockkal, hentesbárddal nekiállnak kipurciózni az étheri ismeretet.
- Keresztbe-kasul szabdalják a hangját, sebesült frontorvos, rezzenetlen arccal önmaga vezényli az operációt, miközben odabenn *Pesta gyárók* majd megpukkad a visszafojtott nevetéstől, valahányszor a nagytárcsájú magnón hátrafelé gurul a szó.
- A stúdióbunker ajtaja kitárul, letekerik a mikrofont, a villanyt leoltják, a régi barát szellemarca szertefoszlik a sötétülő ablaküvegen.
- Sálát teker nyaka köré, állával leszorítja, vállára kabátot kanyarít, zsebében megcsörren néhány madárlátta verskezdemény, egyik kezében táska, a másikkal belekapaszkodik a láthatatlan lépcsőkorlátba és némiképp szuszogva, ballagni kezd a levegőben szép lassan felfelé.

Varga Viktor, dramaturg ácsceruzával

Szabó T. Anna

Erőd a hegyen

Volt egy hely egyszer, ahol otthon voltam,
ahol kaphattam könyvet és teát,
ahol gondom és örömöm soroltam:
a félsz helyét bizalom vette át.

Ahol a szöveg izzott a papíron,
de elemeztük pontos-hidegen -
azóta is így izzít, hogyha írom,
csak ha elkészült, akkor idegen.

Erőd a hegyen. Erőm a hegyen:
gondolatban még most is ott vagyok.
Azt kívánom, hogy mindig így legyen,
hisz többet hoztam, mint mit ott hagyok:

telhet évre év, múlhat óra hónap,
én mindig tartozom majd Prosperónak.

Szabó T. Anna

Tűz

Mert a varázsló tudja.
Ülnek körülötte, a szemük parázslík,
a szívük csupa szomj. Körülülík,
mint a barbárok a tábortüzet.
Tűzzé akarnak válni maguk is.

De a varázsló tudja.
Nem erdőtüzet akar, nem
mindent felfaló lángot,
hamut a szív helyén. Nem.
Koncentrált izzást, egy tűzben a mindent.

Mert a varázsló tudja.
Aki barbárságát már tógára cserélte,
ide akar majd visszatérni, mindig.
Ez volt a leghevesebb tűz, amikor még
körben sötétség. Ott és akkor: éltünk.

Pintér Károly

Volt egyszer egy Angol-amerikai Műhely... Géher István az Eötvös Collegiumban

Nehéz nem nosztalgikusan írni valamiről, ami egyrészt csaknem húsz évvel ezelőtt kezdődött, másrészt összeforrott életem talán legizgalmasabb korszakával: egyetemi-kollégiumi éveimmel. A véletlen úgy hozta, hogy harmadéves angol szakos diákként jelen voltam az Angol-amerikai Műhely alapításánál, és ilyen vagy olyan formában végigkísértem annak történetét egészen addig, amíg István – nem saját elhatározásából – kénytelen volt megválni szellemi édesgyermekétől. Ez alatt a 13 év alatt – 1990 és 2003 között – a nulláról indulva megszervezett egy angol szakos szellemi műhelyt, óraadó oktatókat és külföldi vendégtanárokat hívott meg, alapítványokhoz pályázott – sikerrel – anyagi támogatásért, oktatott irodalomtörténetet Chaucertől és Shakespeare-től kortárs amerikai szerzőkig, szerda esténként legendás műfordító kurzusán farigcsált ilyen-olyan színvonalú mintafordításokat, esszépályázatokat hirdetett, bírált el és jutalmazott, karácsonyi partikon felolvasóesteket szervezett, és ha úgy adódott, még a collegiumi színjátszókör egyik-másik darabjába is beugrott, természetesen kiváló alakítást nyújtva. Ő valószínűleg csak annyit mondana: dolgozott.

Talán nemcsak a személyes elfogultság mondatja velem, hogy István bámulatos életművének többi részét el nem vitatva a Műhely mégis különleges szerepet játszott az életében. István mindenekelőtt és mindenekfelett TANÁR, akinek lételeme az értő és érdeklődő diákközösség, valamint a kiscsoportos együttgondolkodás, a szemináriumi munka. Akik hallgatták akármelyik előadását, pontosan tudják, mennyire érdekfeszítő és lenyűgöző előadó, alkatához mégis a britek által tutoriálisnak nevezett oktatási forma áll a legközelebb. A Collegium, ahová Szijártó István akkori igazgató invitálta, a maga kiscsoportos, családias műhelyrendszerével éppen erre kínált alkalmat és lehetőséget. István kész, kidolgozott koncepcióval érkezett, a kezdetektől átgondoltan és tudatosan dolgozott az általa elképzelt Műhely kialakításán. A Collegium szakmai felvételi je lehetőséget adott a minőségi szelekcióra, a legtehetségesebb, legígéretesebb 3-4 bentlakó és még néhány bejáró kollégista kiválasztására. Hozzájuk csatlakoztak a „külsősök”, az ELTE BTK érdeklődő angol szakos diákjai, akik hajlandók voltak az Ajtósi Dürer sortól $\frac{3}{4}$ órányira lévő Collegiumba elzarándokolni a késő délutáni-esti szeánszokra. Így alakultak ki azok a szemináriumi kiscsoportok, melyeknek csaknem minden hallgatóját személyesen ismerte, és mind a kollégistáknak mind a visszatérő hallgatóknak figyelemmel kísérhette szellemi és lelki fejlődését, tapintatosan terelgethette őket a megfelelőnek gondolt irányba.

Az a száznál több diák, aki abban a szerencsében részesült, hogy István és az általa felkért oktatók óráira járt, és a Műhely életébe ilyen vagy olyan módon bekapcsolódott, meggyőződéseim szerint azóta is hordozza magával az itt szerzett szellemi útravalót. Személyes beszélgetésekből tudom: „a Géherrel” való találkozás (ahogy a kollégisták egymás között emlegették őt) nagy, nemritkán sorsfordító élményt jelentett sokunknak. Hogy ne menjek messzebb: István irodalomórái nélkül eszembe sem jutott volna angol irodalomból szakdolgozni, doktori iskolába menni, és így valószínűleg egyetemi pályára sem kerülök. Az én példám korántsem egyedi: az Angol-amerikai Műhely egykori hallgatói közül jelenleg is nem kevesebb, mint nyolcan tanítanak az ELTE, a Pázmány és a Károli angol tanszékein, és ebbe a számba nem tartoznak bele azok, akik az István által vezetett reneszánsz doktori programban vagy éppen az ELTE-n tartott „rendes” kurzusain ismerkedtek meg vele. Napjaink neves írói, költői, műfordítói közül ugyancsak számosan vallják magukat büszkén Géher-tanítványnak – joggal.

Mi a titok? Miben rejlik hát a Géher-módszer? Voltaképpen pofonegyszerű az egész. Nem kell hozzá más, csak egy ember, aki egyrészt elolvasta az angol-amerikai irodalom egészét és a világirodalom jelentős részét; aki poeta doctusként különleges nyelvi érzékenységgel bír és sebészi pontossággal bánik a szavakkal; aki több évtizedes kiadói szerkesztői és fordítói múltjának köszönhetően a prózai és a drámai szöveg mechanikáját éppolyan behatóan ismeri, mint a műfordításban, a kultúrák közötti kommunikációban rejlő megannyi csapdát; aki saját bevallása szerint „leél[t] egynéhány évtizedet Shakespeare-rel (képletesen) egy-koponyában, összeolvas[ott] róla (valóságosan) egy könyvszekrényre valót”, de ugyanolyan magabiztosan mozog például William Faulkner vagy a háború utáni amerikai kispróza világában; aki az esszéírást nem munkaköri feladatként, hanem művészi kifejezőeszközként gyakorolja; és aki nem az írógép előtt (a számítógéptől egész életében tisztes távolságot tartott, hiába próbálkoztam nála a „technológiaváltással”), hanem a szemináriumi szobában, a diákok társaságában érzi magát valódi elemében.

István nem lenne olyan nagyszerű tanár, ha nem birtokolná mindazt a fenomenális tudást, amivel rendelkezik; de mindez a tudás nem lenne elég ahhoz, hogy a Géher-varázslatot (mi csak így hívtuk magunk között) napról napra, hétről hétre véghezvigye. Ehhez más kell, több kell: egy jó adag tanári ambíció és elhivatottság, kiváló pszichológusi véna, szellemes, ironikus, alkalomadtán fekete humor, és talán egy szemernyi exhibicionizmus is. Legnagyobb órai sikereit mindig akkor aratta, amikor váratlanul kilépett a tanári szerepből, és megcsillantotta remek színészi képességeit. De amivel istenigazából megérintette hallgatóit, az az irodalomról való együttgondolkodás izgalma, mélysége és szépsége. István óráinak forgatókönyve volt, amelyet rugalmasan, de mindvégig tudatosan követett:

pontosan tudta, hova szeretne eljutni, mit szeretne elmondani a regényről / elbeszélésről / drámáról, de ezt nem monológ, hanem dialógus formájában valósította meg, arra invitálva és bátorítva a hallgatókat, hogy ők is mondják el benyomásaikat, véleményüket, gondolataikat a műről. Ezeknek a – gyakran egymásnak homlokegyenest ellentmondó vagy éppen centrifugálisan széttartó – véleményeknek koherens integrálása nem mindennapi szellemi bűvészmutatványt kívánt, ám István számára ez a legritkább esetben okozott gondot: akár egy rutinos mágusnál, nála sem lehetett látni, hogy honnan húzza elő a kártyát vagy miként került a nyuszi a kalapba. De a bűvészmutatvány mint hasonlat csak a varázsló képességeit hivatott illusztrálni, egyébként félrevezető. István ugyanis sohasem öncélú szórakoztatásra, hanem gondolkodtatásra törekedett, sőt ennél még többre: revelációra, egy icipici kis katarzisra. Nem véletlenül mondta: a tanári pályát a papi hivatáshoz érzi hasonlóknak. A tökéletes szertartást persze lehetetlenség minden egyes órán véghezvinni, de azért jó párszor sikerült, és ezek az alkalmak két évtizednyi távolságból is markáns élményként ragyognak vissza.

Az Angol-amerikai Műhely azonban messze nem csupán az órákról szólt: legalább ennyire szolgálta a közösségteremtés célját is. István kezdettől fogva, következetesen azt hirdette, hogy bezárkózás helyett (amely akkor és azóta is a Collegium számos műhelyét jellemezte) nyitott szellemi közösséget kíván teremteni, minél több érdeklődő, kíváncsi, vagy egyszerűen csak élményt kereső hallgatót szeretne bevonni a közös munkába. Pontosán tudta, hogy a közösségépítés szempontjából kulcsfontosságú a rítus: ilyen rituálisan ismétlődő események köré szervezte a Műhely fél éveit.

Az éves ciklus a collegiumi felvétellel indult augusztus harmadik hete tájékán: számomra felsőbbéves diákként, majd visszajáró oktatóként mindig ez a dátum jelentette az új tanév kezdetét. Az évek során a felvételi bizottság minden tagja fejből megtanulta István legendás felvételiztető feladatlapját, amelyen négy szöveg közül választhatott a jelentkező: Ezra Pound „In a Station of the Metro” c. híres imagista verse, Pilinszky „Négysoros”-ának István által készített angol fordítása, Hemingway *In Our Time* c. novellaciklusának egyik részlete, valamint Örkény István „In memoriam Dr. K.H.G.” c. elbeszélésének angol verziója, melyet szintén István fordított. Négy eltérő karakterű, mégis valahol összekapcsolódó, nagy kihívást jelentő szöveg, amelyek hűen tükrözték István irodalmi értékrendjének – legalábbis a XX. századra vonatkoztatott – sarokköveit: Pound és Pilinszky pontos, hűvös, enigmatikus képei, Hemingway szenvtelen elbeszélő hangja és Örkény kegyetlenül realista, groteszk fekete humora. De a felvételi nemcsak a feladatlapból állt: István barátságos beszélgetés keretében ismerkedett meg a hallgatókkal, és rugalmasan fordította a témát irodalmi vagy egyéb érdeklődésük irányába. Az évek során legalább 7–8 felvételit csináltam végig vele, de mindig újra és újra megcsodáltam

elképesztően széleskörű műveltségét és olvasottságát: a középkori irodalomtól a modern amerikaiakig szinte nem tudtak olyan szerzővel előhozakodni a jelentkezők, akiről ne lett volna képes intelligens eszmecsere folytatni és lényeglátó kérdéseket feltenni. De a felvételiket mégsem ez tette emlékezetessé, hanem István sajátos, ritkaságszámba menő empátiája: zárkózott művészlelkekkel ugyanolyan jól megtalálta a hangot, mint tüskés, szabadszájú vagányokkal. Nagyszerűen kérdezett: bár a kérdések mindig az adott témára vonatkoztak, a válaszok mégis sokat árultak el a válaszolóról. Kiválóan mérte fel a hallgatókban rejtőző potenciált, és bár ő sem volt tévedhetetlen (ritka melléfogásait azóta is úgy emlegetjük, mint halandó mivoltának bizonyítékát), választásait utólag szinte mindig visszaigazolta a jövő: az általa felvett hallgatók tehetséges, érdekes, eredeti egyéniségeknek bizonyultak.

Bizonyos értelemben rituális alkalom volt a szerda esti műfordítói szeminárium is, amely már a Műhely megalapításakor afféle legendás intézményként tartottak számon az ELTE angol tanszékén. Miután István a Collegiumba jött, a szeminárium is hozzánk költözött, és így a collegisták éppúgy próbára teheték műfordítói vénájukat, no és megismerkedhettek a műfordító kurzus visszatérő, rendszeres tagjaival, akik közül többen azóta elismert, sikeres íróvá, költővé, vagy éppen műfordítóvá váltak. A kurzus izgalmak eklektikus jellegéből fakadt: ahogy István szokta mondani, „hozott anyagból” dolgozott, azaz mindig a hallgatók által választott és elkészített fordításokat beszéltük meg az aznapi szeánszon. Ha valahol, itt még inkább kivilágított fölényes tudása és tájékozottsága: vershez, novellához, drámához, esszéhez egyaránt avatott kézzel nyúlt, tévedhetetlenül szúrta ki a fordított szöveg gubancaiból az eredeti félreértett vagy rosszul fordított részleteit. Arra tanította a hallgatóit, hogy keressék az eredeti szöveg „magyar hangját”, próbálják elhelyezni a magyar irodalom terében, ahol majd meg kell szólalnia. A kurzusnak mindig megvolt a maga „törzsközönsége”, hosszú éveken át hűségesen visszajáró bennfentes tagjai, akik mellett féléről félvre cserélődtek a tágra nyílt szemmel, kíváncsian vagy éppen félszegen hallgató érdeklődők – közülük verbuválódtak aztán a törzsgárda következő tagjai. Az én korosztályom meg az idősebbek talán még a füstszagot is érzik a levegőben, hiszen a 90-es évek közepéig minden Géher-óra elengedhetetlen része volt az a mozzanat – többnyire a beszélgetés vagy a szövegelemzés izgalmassá váló szakaszában – , amikor István szertartásos mozdulattal előhúzta zakója zsebéből a kis nyeles réz hamutartót, majd mélyet szívott a talpas cigarettából, és hamuját gondos, körkörös mozdulattal belesimogatta a tálba. Mint ahogy sokan emlékszünk arra a mozdulatra is, ahogy fekete keretes szemüvegét a homlokára tolvá ráhajol a nyomtatott papírra, hogy egészen közről silabizálja ki a problémás mondatot.

Nem ennyire rendszeres, de visszatérő esemény volt a Műhely életében a felolvasóest, az ún. staged reading, ahol István dramatizálásában,

négy-öt hangra hangszerelten adtunk elő költeményeket vagy elbeszéléseket (pl. T. S. Eliot *The Waste Land*-jét vagy éppen Mándy Iván „Egyérintő” c. novellájának angol változatát), majd ezután kötetlen beszélgetést folytattunk az éppen hallott műről. István honosította meg a Műhelyben a felolvasással egybekötött Christmas Party intézményét, ahol egy karácsonyi tárgyú történet elhangzása után forralt bor és sütemény mellett, oldott beszélgetéssel zártuk az évet: e felolvasóestek állandó „vendégművésze” volt Takács Ferenc, Gedeon Mária, a Collegium nyelvtanára, a nálunk lakó külföldi vendégoktatók és a mindenkori szeniorok vagy felsőéves diákok.

István ötlete volt a „Give your Essay a Second Chance” elnevezésű pályázat is, amely azt a célt szolgálta, hogy a tehetséges hallgatók színvonalas szemináriumi dolgozatai ne tűnjenek el nyomtalanul, hanem a legjobbak egy értő olvasó mérlegelése alapján elnyerjék a megérdemelt erkölcsi és anyagi elismerést. Emellett persze – mint mindig – István ezt a kezdeményezést is arra igyekezett felhasználni, hogy az ELTE hallgatói közül „bűvkörébe” vonjon néhány ígéretes, kreatív diákot. A díjkiosztás a félévzáró összejövetelek részét képezte, és mint ilyen, ugyancsak rituális jelleggel ismétlődött.

A Collegium Színjátszóköre Istvántól függetlenül jött létre, de több angolos diák tartozott a törzsgárdába, és István kezdetről fogva támogatta és segítette a diákok kezdeményezését. Így pl. meghúzta és helyenként újrafordította Shakespeare *Vízkeresztjét* a társulat számára, de még arra is kapható volt, hogy a *Lándzсарázó Vilmos álma* c. nyáresti szabadtéri fantáziajátékban magát a Bárdot alakítsa korhű reneszánsz öltözékben – no és az elmaradhatatlan fekete keretes szemüvegben.

Rengeteg kedves emlék, jelenet, emlékezetes mondas ötlik még fel bennem István és a Műhely kapcsán, de ezek túl személyesek ahhoz, hogy helyük legyen ebben a köszöntőben. Úgyhogy zárszó helyett beszéljen inkább ő – pontosabban egyik verse az *Anakreóni dalok* c. kötetből, amely collegiumi éve alatt íródott, és 1996-ban jelent meg:

Nézik, milyen vagy: fiatal – vagy öreg?
Leülsz közéjük: szemük éle tükör.
Beszélni kezdesz: muzsikál az eszed.
Lelkük kezdedben: kinyitod, becsukod.

Isten éltesen sokáig, István!

Pikli Natália

Prospero

*Géher Istvánnak
tanul/tanít/verset ír*

Szárnyaid ha rámrakod
kevés
növelni segíts
ízesüljön csontra csont
kínlódja végig szív-
verés.

Taníthatsz szerzőt, metrumot
s keret-
versszakba űzheted költői ihleted
mit sem ér
ha nincs meg az *egy* pillanat
a ki nem mondható
az út lélektől lélekig
mely nem bejárható
nem kartotékadat, nem tanítható,
a kegyelem, ha van. *Non est volentis.*
Engedj el, Prospero.
Lépted
léptünkben
továbbvisz.

Csorba Ildikó

Ithakánk felé

Amikor elkezdtem tanítani, és túléltem-végigtanítottam életem első amerikai irodalom kurzusát, István megkérdezte, hogy mentek az órák, és én örvendezve meséltem, hogy remekül: sikerült mindig elmondanom a lényeges dolgokat, nem kalandoztam el, jól felépített órák voltam, és tartottam magamat a részletes óravázlataimhoz. Erre István – igen bölcsen – megjegyezte, hogy ilyen órái kétféle tanárnak vannak: annak, aki még nem tud túl sokat a témáról (tehát nem tud hova elkalandozni), és annak, aki már rengeteget tud róla (tehát tudja, mire kell koncentrálni, és mi az, amit egy diáknak át kell adnia). Csak remélni merem, hogy azóta már az elkalandozás hullámain evickélek mint tanár, hogy egyszer én is megérkezhessem oda, ahová mi, Géher-tanítványok mind szeretnénk; az viszont biztos, hogy a „géherológia” tudományában még az útvesztőnél tartok, hiszen most is annyi emlék kavargat a fejemben, hogy nehéz lenne célratörő óravázlatot írni belőlük. Marad hát a *kalandozás* emlékeim labirintusában, hogy megérkezzem valahová, s bár igyekszem a célt sohasem feledni, Kavafisztól tudom, hogy a jutalom maga az út, s nem a végcél pusztá elérése. Kalandra fel, tehát!

Jómagam a géheri Ithaka felé akkor kezdtem el hajózni, amikor tartalékos matrózként felvételt nyertem a hajóra, mely Eötvös József nevét viseli. Így nem csoda, hogy Istvánhoz fűződő emlékeim jó része az Eötvös Collegiumban töltött éveimből származik. Emlékszem, természetesen, a felvételre, ahol is egy négysoros verssel kellett megküzdenem. A küzdelem végére az is kiderült, hogy Pilinszkyt elemeztem a műhelyvezető fordításában. Ekkor tudatosult bennem először, azt hiszem, hogy nem akármilyen órákra kaphatok itt belépőt. Ez nem egy átlagos felvételi volt átlagos felvételiztetővel és átlagos kérdésekkel; következésképp az út, mely előttem állt, sem lehetett átlagos. Mert egy angol szakon bizony végig lehet hajózni úgy is, hogy összetákolt bárkádát a véletlenszerűen fel-feltámadó szél viszi előre egyenesen a végcél felé, a diplomáig; de felszállhatsz egy erősebb, nagyobb hajóra is, mely elbírná a kalandozásokat. S míg hasítod a vizet, közben észben tartod Kavafisz útmutatását:

Ha majd elindulsz Ithaka felé,
válaszd hozzá a leghosszabb utat,
mely csupa kaland és felfedezés. (...)
Legyen minél több nyári hajnalod,
mikor – mily hálás örömmel! – először
szállhatsz ki sose-látott kikötőkben.

Állj meg a föníciai pultok előtt,
válogass a jó portékák között,
ébent, gyöngyházat, borostyánt, korallt,
és mindennemű édes illatot,
minél többet az édes illatokból.

Én szerencsés vagyok, amiért Istvánnal együtt hajózhattam: jó portékákkal halmozott el engem. Amikor kikötöttünk *Átokföldje* partjainál, megálltunk halászni, nem siettünk tovább. Igazgyöngy után kutattunk ott, ahol sokan csak sivatagot sejteneek, s megtaláltuk a legszebb szemeket, míg a verset először felolvasóestté, majd hangjátékká, s végül színdarabbá csiszoltuk. Köveket hoztunk Shirley Jackson *Sorsolása*nak felolvasásához, hogy azok szavaink által vérvörös korallá váljanak; és időtlen időig lakomáztunk Wilder hosszú karácsonyi vacsoráján, megörökítve az ismétlődő pillanatot mint borostyánt, a természet túlélő idő-kapszuláját.

István személyében olyan tanárral találkoztam, aki kalanddá tud varázsolni minden egyes órát. Ő nem csak tanította Shakespeare-t nekünk, hanem el is játszotta: a szerző alakját öltötte magára a Collegium századik születésnapját ünneplő darabunkban, majd évekkel később a *Vízkeresztben* láthattuk papként viszont a színpadon. Ahogy tehette, segítette darabjainkat: hol részvétellel, versével, műfordításával, hol anyagi segítséggel, és mindig a belénk vetett bizalommal.

Olyan ember ő, aki soha nem akart nagy követ dobni a tenger vízébe, s talán épp ezért legkisebb kavicsa után is úgy gyűrűzik a víz, hogy végét nem látjuk a parttól. Szemináriumot tartott T.S. Eliot remekművéből, s pár évvel később egy vegyész, egy biológus, egy filozófus, valamint néhány angol szakos és magyar szakos hallgató azon vitatkozott vére menően, hogy vajon a jácintoskert-jelenet valóban az ártatlanság pillanatát mutatja-e – csak mert néhányan, akik annak idején benn ültek István óráján, úgy látták, hogy ha a versből lehetett hangjátékot csinálni, akkor biztosan lehet színielőadást is kreálni belőle. Mind így szeretnénk tanítani. Mind így szeretnénk fodrozásra bírni a körülöttünk lévő állóvizet.

Megmozgatott ő már sokféle diákot, de ami még fontosabb, és amihez nagyon jól ért: képes az emberben lakozó sokféle karaktert a felszínre csalogatni. Mert hisz abban, hogy mindig lehet mélyebbre és mélyebbre merülni a lélek óceánjában, és van igazgyöngy a háborgó hullámok vagy a szélcsendes víztömeg alatt, amiért érdemes megdolgozni. Sokunk szerencséje, hogy ő így gondolkodik. Ha közhelyesen fogalmaznánk, azt mondanánk, sikerült óráin szóra bírni boldog-boldogtalant. Most viszont, hogy egy számomra kedves anekdotával zárjam emlék-kalandozásaim, azt írom: István olyan kivételes tanár, hogy tettekre sarkall boldog-megboldogultat egyaránt. Sosem felejttem ugyanis azt a késő esti órát, amikor Henry James csavaros karácsonyi történetét taglaltuk lelkesen, hogy aztán István, a rá oly

jellemző módon egy elgondolkodtató kérdéssel zárja az eszmefuttatást a jól megfogalmazott szentencia helyett. Ekkor, a kardinális kérdésre, miszerint léteznek-e kísértetek, a hallgatóság többsége nemmel szavazott; majd a szinte szokatlan óravégi csöndet hangos puffanások törték meg, mivel a legfelső polcról jó pár könyv a hallgatóság nyakába zúdult, pedig a bútorhoz – legalábbis szemmel láthatóan – egy teremtet lélek sem nyúlt. (De, mint tudjuk, a *szellem szabadon szolgál...*)

A „szellemes” órák és előadások, a közös gondolkodások, a szövegek megformálásai és hétköznapi beszélgetéseink – vagyis a sok drága portéka, mit a közös úton gyűjtöttünk – emlékeim múzeumának legféltettebb kincsei közé tartozik. Az, hogy szeretnék Ithakába jutni, talán nem István érdeme; de azt, hogy sejtem, merre kell hajóznom, s hogyan, javarészt neki köszönhetem. Mint még annyian...

Börzsönyi Péter

Üvegkoporsó

Aggszüzek lapátolják
arcukba a habot
a jégbüfé kristálytisza
üvegablaka mögött.

Hangtalanul gördülnek
alá a süteményrögök
a kortól már majdnem
száraz nyelőcsöveken.

És a járókelők
sétálva nézik
hogy hiába eszik
mégis fogy az ember.

Fisli Éva

welldone

(csepp)

Este. Vízcepp hull a faágra. Gyöngye
ujjaddon tenger. Puha csepp az arcod.
Nézd a tótágast! A világ magát le-
mezteleníti.

Megjegyzés: G.I. kézírásával kéretik melléképezni-

well done, Sappho

Jancsó Daniella

... hol vár állott, most nyírfa nő ...

Varjú Vilmos első generációs kovácsmester gabonaspekulációval szerzett tetemes vagyonát adóbehajtó féltestvére tanácsára ingatlanba fektette be: V.V. büszke várat emelt a Feneketlen-tó délkeleti partján, ott, ahol a régi rév homokján pernyét fúj a szél. Műkedvelő arisztokrata ifjak – a féltestvér közvetítésével – jó pénzért határozatlan időre kibérelték a pompás palotát, s így a kovácsmester visszavonult tanult mesterségétől, hogy végre megvalósítsa gyerekkori álmát. V.V. fejét szabad művészetekre adta, és mire az év felperzselte a partot, V.V. a leghatalmasabb autodidakta mágussá nőtte ki magát. Nyírfavesszőből faragott varázspálcájával hol szelet kavart, hol bógó háborút a zöld tó és a kéklő égbolt között, hol a déli napot vont a vakhomályba. Így ment ez egészen addig az éjjelig, amikor is V.V. nyomtalanul eltűnt: nem maradt más utána, csak könyve és pálcája. A



hivatalos jelentés szerint V.V. elmerült a titkos tudományban. Rossz nyelvek azonban azt beszélték, hogy nem V.V. varázsolta el saját magát, hanem féltestvére, N.N. tette el láb alól, és a tetemet a Feneketlen-tóba rejtette: öt ölnyire, ott lenn, nyugszik a megboldogult kovácsmester.

Az arisztokrata ifjak a gyászév leteltével megkörnyékezték a vár új tulajdonosát, N.N.-t, hogy a báltermet ezentúl alkalmi színházként működtethessék. A bevétel egy tizedének ellenében a várúr engedélyt adott a városi tragédiajátászók fogadására, akik saját bevallásuk szerint a legjobb játékosok a világon: Seneca nem elég nehéz, Plautus nem elég könnyű nekik, szereptudásra vagy rögtönzésre páratlanok. Könnyárba fojtották a színpadot, villámlo élceik az egész házat hahotára fakasztották. A mókának a puritánok hatalomra jutása vetett véget: N.N. vagyonát az új rezsím kisajátította, az épületet államosították: a palota kaszárnyaként szolgált, a báltermet istállónak használták, a Feneketlen-tóból szennyvíztelep lett, és a várkertben egyre nőtt a szemétdomb. A megtúrt, titokban jobb időkről álmodozó kertész birodalma napról napra zsugorodott: virágai egymás ölébe hanyatlottak, földjébe már csak a csend eresztett gyökeret. A kétségbeeséstől a varázsló

könyve mentette meg: a néhai V.V. fíliánsát a vagyonfosztott várbirtokos-adóbehajtó N.N. a kertészre bízta egy nappal azelőtt, hogy nyomtalanul eltűnt. Nem maradt más N.N. után, mint négy friss keréknyom a hallgatag sötétben. A kertész téli esteiken – tavaszra várva – jól kitanulmányozta a könyvet, és az egymást elfogyasztó évszakokban az írás szelleme szerint élt az illegalitásban. Idővel földalatti mozgalmat alapított.

Amikor a negyvenéves puritánuralom köddé foszlott, a vár újra benépesült. A sokat próbált kertész beköltözhetett a restaurált palota alagsorába, a felsőbb emeleket aspiráns mágusok szállták meg. A mágiának a kárpótlás vetett végett: N.N. leszármazottai a múlt sötét-ölű ködében imbolgva rátaláltak az államosítás dokumentumaira, és kárpótlási jegyeikből visszavásárolták az immáron közhasznú várat. Első intézkedésük az volt, hogy a lakbért egylépcsőben a tízszeresére emelték. A kertészt kilakoltatták – csak néhány fíliánst vihetett magával –, a mágus-növendékeket szélnak eresztették. A várat újjazdag aranyifjak özönlötték el, akik tiszteletük jeléül emléktáblát állítottak N.N.-nek a valaha volt bálteremben, melyet az örökösök fitness-stúdióvá építettek át.



A fényűzésnek a globális pénzügyi válság vetett véget. N.N. örököseinek opciós papírba fektetett vagyona elúszott, a traktorgyárunk csődbe ment. Az elhúzódo pereskedés miatt a valaha Varjú Vilmos kovácmester által emelt palota a Feneketlen-tó délkeleti partján elnéptelenedett, a vakolat lehullott, ledőlt a felhő-kámzsás torony, beomlott a büszke várfal. Még látszik vízben állva a fundamentum, de az idő átszivárog a réseken, míg kő kövön nem marad. A jobb napokat látott kertész mégis boldog volt. Nem árulta el azonban senkinek, hogy titokban miért örül annak, hogy a vár lépcsőfokán nyírfa nő, és hogy a fák között szakállas gyermekek énekelnek.

(Gottfried Müller *Schwermet und Abenteuer des Hausbaus* c. munkája nyomán)

Schandl Veronika

Családregény cigaretta mellett

„A dédnagyanyám vékony, törékeny asszony volt, akit a két kedvenc gyereke kidobott, ezért a nagymamámék nyakán élősködött. Persze csak télen, mert amint kitavaszkodott, már várta a munka a szőlőben Dióskálon, a két kedvenc gyerek szőlőjében. A lánya – a Mamám keresztanyja – ellenben molett volt – na jó, kövér – mégis a trombózisos lábával úgy szaladt fel a dióskáli hegyre, mint a zerge, míg a Mamámék – lehetek vagy 12 évesek – négykézláb araszoltak utána. A fia, aki 'ekkorá' zöld karszalaggal járkált a nyilas időkben, lett az első úttörőcsapat vezetője. Emellett matek-fizika tanár, könyvek szerzője. Egy karnyújtásnyira ott lebegett előtte a Kossuth-díj, de nem kapta meg, mert a fia felpofozta az iskola igazgatóját. Valószínűleg ez ugyanaz a fiú volt, akit minden iskolából kicsaptak aztán, papnak állt, de kiugrott, és a család szégyene lett, mire felnőtt.

Testvére, a 'mesésen gazdag' Éva egy párttitkárhoz megy hozzá, – kell az összeköttetés – aki az apja lehetne. Pestre jár ruhát csináltatni, és éjjélkor kiugraszítja az ágyból a Mamámékat, hogy süssenek nekik – az úton megfáradt hazatérő újjazdag vándoroknak – csirkét, aminek csak a mellehúsát eszik meg.

Törékeny dédanyám ugyanennek az Évának varrja a kelengyjét, éjt nappallá téve, vagy inkább nappalt éjjellé, mert ahogy a lepedőkre, és cihákra, úgy az ő szemére is rácsapódik egy mindent elrejtő láda teteje, zöldhályogot kap, és megvakul. Utolsó éveiben egy öregek otthonának sötétjében bolyong, ahol csak a nagyapám látogatja, aki se fia, se borja.

Nagymamám Csáktornán, ahol egy város élelmezését látja el egyedül, a háborúba tért férfiak helyett, a partizánok elkapják egy hajnalon, felhurcolják az erdőbe, és megkínózzák. Satuba szorítják a kezét, míg megígéri, hogy a fejadagokból a csetnikek is kapnak.

Nagyapám egész szakaszát vezeti át eközben Szibérián, harminchét nővel levelezik, bár csak a Nagymamát szereti, hóvakságot kap, és maláriát, de csak egy cigány szolgáját veszíti el, aki minden unszolás ellenére lemarad, és jéggé fagy. Sebesülten, századosként, vitézként és félvakon a hadifoglyok különítményét Frankfurt an der Oder helyett Frankfurt am Mainba viszi, és így megmenekül: nem a szovjet Gulag, hanem amerikai cigaretta és csokoládé várja ... Majd otthon a gyerekei: a Mamám nagyon rossz. Ha leejt valamit az ebédloasztal alá, inkább egész nap az asztal mellett ül, két varkocsban a haja, ami miatt egy órával előbb kel, mint az öccse, mert ennyi időbe telik, míg reggel kifésülik, mintsem, hogy felvegye. Hasonló a helyzet a krumplifőzelékkel is, amit a végén a Nagypapa eszik meg.

Ugyanezen Nagypapa könnyesre kacagja magát, és 12 éves gyerekként a hátára fordulva hempereg a díványon, mikor évekké később

meghallja, hogy leányunokája, aki én vagyok, beért a dackorszakba, és végigvöltötte a Petőfi Sándor utcát, mert nem vették fel.

A fent nevezett dívány alatt évekkel azelőtt a fia zokog, apróra kucorodva, és fülére szorított kézzel is hallja, ahogy '56 telén a szomszéd ÁVÓ-s két ököllel ütlegeti az édesanyját, a Nagymamám. Napokig nem beszél ezek után, 10 éves csak. Nagyon érzékeny felnőtt lesz belőle, biciklije nyergében képeket álmodik, fest, és az ördöggel cimborál.

És ez még csak a kezdet...”

V. letűdözte a füstöt, felpillantott, és így folytatta.

“Ahol anyai ágon ágas-bogas nemesi családfák, y-nal írott nevek, és zavaros rokonság az angol királynővel, ott édesapám oldalán a feltörekvő nagypolgárság. Csapaki nyaraló, rokon nekünk az egész Dunántúl, de legalábbis a veszprémi püspök. Egyik dédnagyapám bajszos komoly ember, aki áruló módon ott hagyja öt kicsi lányát, és a kihívások elől a halálba hátrál. A másik világhírű pék, zsemléjét eszik Szentpétervárott és Párizsban egyaránt. A háború is, még az első, Párizsban éri, boltját elveszik, családját, mint az ellenség kémeit gettóba zárják. Lányát, akit valami gonosan ironikus okból a sors Marie Antoinette-nek nevezett, elviszi a spanyolnátha, országát a francia döntés, így mikor feleségét és Nagypapámat leszállítja a Jugoszláviába került rokonsághoz, egy hosszú levélben búcsút vesz, és eltűnik valahol Európában. Nagypapám, mire a pápai Tanítóképző kórusában Sárdi Jánossal énekel, már négy nyelven beszél, és három országba mehet haza. Nagymamám eközben Stefi nővérével, aki minden kérést elutasít, mert Habsburg Ottóra vár, minden év Karácsonyán felsétál a püspöki palotába, hogy a jótékony rokontól megkapja jussát, a jövő évi tandíjat, némi vállveregetést, és arcsimogatást. Hazafelé, a villába menet a hegyen csúszkálva a hóban elfojtott kacagással figyelik, ahogy az előttük billegő úri dámának egyszer csak bokájára csúszik hosszú alsóneműje, azt egy mozdulattal felkapja, és muffjába rejti.

Tanárok lesznek mindketten, Nagypapám és Nagymamám, ez valami genetikus determináció, és egy zalai faluban fáradoznak az ifjúság kiművelésén. Tanítványaik még a temetésükre is eljönnek, sok-sok év múlva, és kisírt szemmel magyarázkodó, ősz hajú, remegő kezű néniktől hallok újra, mit addig is tudok, hogy mennyire nagyszerű emberek voltak. Azon az őszeleji temetői napon már a fiuk, Édesapám sem él, csak halványuló emlékezetemben, amit akarattal erőltetek, hogy megőrizze az arcszesze illatát, a kordnadrágja színét, és azt, mikor a Vígyszínházhoz értem jött usankában és barna bőrkabátban. A rémületet a régi, 70-es évekbeli barát arcán a Nemzeti világítófülkéjében, amikor felismerte az ajtóban álló, ősz hajú, beesett arcú, megtört férfiben fiatalos apámat, és akaratlanul elsírta magát.

Persze lassan engem is legyőz az idő, ezért mesélem el mindezt Önnek is. Megígéri, hogy nem felejtí?” V. elmosolyodott, lehúzta a fülke ablakát, és kihajolt, hogy lássa, hogyan gyúri maga alá a vonat a sárga fénycsóvát húzó csikket.

Dragomán György

A mappa

A mappát apám halála után fél évvel találom meg.
Teljesen véletlenül.

Késő délután van, a nap éppen rásüt a kedvenc karosszékére. Eszembe jut, ahogy ott szokott ülni, valamelyik régi francia nyelvű könyvével a térdén. Odalépek, végigsimítok a karosszék diófa karfájának görbületén. Hirtelen leülök. Soha nem ültem még bele apám karosszékébe. Kényelmes. Hátradőlök, a napba tartom az arcom.

Lehunyam a szemem, lassan elfordítom a fejem, érzem, hogy a nap átmelegíti a bőröm.

Apám borotvaszappanának a szaga jut eszembe, egészen tisztán érzem. Kinyitom a szemem, kihúzom magam.

A karosszék ülésére helyezett bőrpárna hátracsúszik, valami megnyomja hátul a combomat.

Felállok, látom, hogy félig kicsúszott a bőrpárna alól.

Felemelem a párnát, egy kemény kartonmappa van alatta, az a fajta, amit széles fehér szalagok fognak össze.

Kézbe veszem a mappát, a helyére húzom a párnát, megint leülök.

Mielőtt kioldanám a szalagokra kötött masnikat, megfordítom és megnézem a mappát, a barnásszürke kartonon nincs semmilyen felirat.

Hátradőlök, kioldom a csomókat.

A mappában rajzlapok, tele szénrajzokkal. Házak, kapualjak, utcarészletek, egy ismeretlen város részletei. Egy templom tornya, egy csatornafedő mintája, egy félig lehúzott redőnyű ablak.

A rajzok pontosak.

A templomról felismerem apám szülővárosát, ugyanez a templom szerepel a nagyszüleim esküvői fényképén.

Sosem jártam abban a városban.

Sosem láttam apámat rajzolni.

Újra átpörgetem a rajzokat, a papír enyhén dohos, mintha egyszer régen átnedvesedett volna.

Az egyik lap elcsúszik, fél kézzel próbálok mozdítani a mappán, hogy a helyére kerüljön. A mozdulat túl heves, nagyon beütöm a szék karfájába a könyököm.

Pont ott, ahol az ideg fut a csonton, viszketősen éles fájdalom vág végig a két alkarcsontom között, nekifeszül a tenyeremnek, kilöki a kezemből a mappát. A mappa felrepül, a szalag mentén két darabra esik, a lapok suhogva szétesésznak, aztán betérítik a karosszék körül a padlót.

A karom még mindig fáj, nevetnem kell tőle, olyan nagyon. A másik kezemmel a könyökömre markolok, alatta még mindig ott cikázik a villanyos, forró lüktetés.

Nevetek, a földön fekvő rajzokat nézem, az éles fényben egészen feketék a vonalak, ettől mintha felerősödne a lapokból áradó dohszag.

Beszívom, hátradőlök, apám mozdulatával tartom a napfénybe az arcom.

G. István László

Különös hírmondó

Ha láng veszi körbe a levelet,
később jön az ősz.
Ha a levél a lángot,
itt van.

II.

MÚFORDÍTÁSOK

Géher István

„...honnan hová...”

nem tudhatom de nem felejthetem
mi az ajándék ami megmarad
én veled jóban rosszban te velem
az életünk itt van a fa alatt
mi az ajándék ami megmarad
nem tudhatom de nem felejthetem
az életünk itt van a fa alatt
én veled jóban rosszban te velem

az életünk itt van a fa alatt
mi az ajándék ami megmarad
/én veled jóban rosszban te velem/
nem tudhatom de nem felejthetem...
megállnék itt de *megállíthatatlan*
írok ahogy jön – megírom ahogy van

István Géher

“... where from where to...”

no way of knowing, but I can't forget
what was the gift that was not squandered
for better, for worse, we two together
here, look, our life, beneath the tree
what was the gift that was not squandered
no way of knowing, but I can't forget
here, look, our life, beneath the tree
for better, for worse, we two, together

here, look, our life, beneath the tree
what was the gift that was not squandered
for better, for worse, we two together
no way of knowing, but I can't forget
 if I could I'd stop here but *I can't*
 the words flow through me, true to how it is

(Translated by Christopher Whyte)

Géher István

„... van megint ...”

itt van megint a születésnapom
/egy hét, és itt lesz/ megírom előre:
hogy emlékeztessen a hegytetőre,
ahonnan még egyszer beláthatom
ötvennyolc évem túlvilági fényben –
ahogy a nap a felhőrésből világít
át a lilából kékbe játszó égen
kigyújtva fent az erdő szürke fáit

foszforvörössel... alkonyat előtt
a földi rivalda még felragyog,
színpaddá fényesíti a tetőt,
ahol sorsommal *szemben* állhatok –
fiam mellett. rám tekint. eltekint.
nincs miért éljek? van. megint s megint ...

István Géher

“... again, again ...”

in one week's time my birthday will be here
again, and in advance I make this note,
set down a record of the ridge from which
again I can survey the fifty-eight
years I have lived so far, within a light
that's otherworldly – peeping through the clouds
of a sky in places purple, elsewhere blue,
the sun kindles the grey trees of the wood

to crimson phosphorescence... as dusk falls
the footlights of the world's stage shine on still,
lighting up the hilltop where I stand
and look fate *in the face* – my son beside me.
 he looks at me, then looks away. do I
 know why I live? I do. again, again ...

(Translated by Christopher Whyte)

István Géher

„... mint nyersanyagot ...”

egy éltes ember már hiába ás
aranyat magában. nem nyersanyag
az élete, hanem műalkotás,
amiből tanulnak, tanítanak
az ifjabbak... a gyeper alatt parázsol,
hogy vénségemre mégis ez maradt
az életem: a heti versírás,
az önpusztítás – én vagyok hibás

/halálra való/ abban, hogy hiába
lobogtatom az életművem?
aranyat ér. de nem kell. aki várna
valamit tőlem, ettől nem lehet
boldogabb... maradok magam, terembe zárva –
megdolgoz az anyag: szívemet iskolázza.

István Géher

“ ... as raw material ... ”

whoever ages digs in vain
for gold inside him. his life
is not raw material, but a work of art,
source of learning and of teaching
for those younger ... glowing embers beneath the lawn,
if in my old age this is what has become
of my life: writing poetry every week,
self-destruction – is it my fault

marked out for death if in vain
I fluttered my life's work?
Worth gold. But not needed. Whoever
Expects something from me, will not be
the happier for it ... I remain myself, shut in my
room –
the material works away: instructing my heart.

(Translated by Christopher Whyte)

Géher István

„... hullámszik, változik ...”

önmagadért remegve: boldog élet
látszatát adnád vagy vennéd, ha volna
ilyen tükörkép, folyóvízbe nézned
mintha lehetne, ha nem belefojtva
látnád az arcokat – szemük helyett
a hangjuk bugyborékol, hallhatod,
folyik a szó... és amit nem lehet
a szóba önteni, a tegnapot

*/te is azok közül való vagy!/
terheli
rád egy kézre tett kéz – egy mozdulat
az időben hullámszik, ha elengedi
változó partját, ahol nem szabad
kikötnie... ha tested elmerült
a mások tükrében: átszellemülsz?*

István Géher

“ ... rippling, changing ...”

trembling because of yourself: you could give
or take the appearance of a happy life, if there were
such a reflected image, you would look into flowing water
as if it were there, and if not, drowning in it
you would see the faces – instead of their eyes
their voices bubble, you can hear them,
the word flows ... and what cannot be
poured into words, yesterday

you too are one of them! Is loaded on you
by a hand placed on a hand – one movement
ripples in time, losing its grip on
a changing bank, where one may not
tie up ... if your body has sunk into
other people's mirror: can you become a spirit?

(Translated by Christopher Whyte)

István Géher

Polgár Istók: 83.

szellemalakja, úgy tűnik, nagyobb
sugárzású, nagyobb kaliberű,
mint amilyen magamban én vagyok:
ő klasszis, ő az irodalmi mű ...
írom tehát. mást tenni nem tudok,
bár életem ellehetetlenül
egy időre – időmet átadom
neki. jól érzem *magamat*? nagyon.

István Géher

Istók Polgár: Stanza 83

his spirit is just greater, it seems, in
radiance and of higher calibre
than the way I myself alone live in
he's a classic, a work of literature...
so I compose. there's nothing else for me,
although my life becomes impossible
just for some time – I hand over my time
to him. do I enjoy *myself*? I'm fine.

(Translated by Péter Börzsönyi)

John Donne

Szent szonettek

I.

La Corona

Fogadd koszorúm, melyet ima s ének
szálaiból font súlyos áhitat,
Te, ki a jónak dús kincstára vagy,
s nem-változón a változást vezérled;
nem hitvány babért kérni jó elébed
őszinte múzsám, néki olyat adj,
mi örök, mint a dicsfény, mely a vad
töviskoszorú jussán fon be téged,
mint tettnek cél, célnak Te koronája,
ki adsz végünkben végtelen nyugalmat,
mely végső célt már elfogadva hallgat
lelkem s erős, lehiggadt szomja várja.
Emelkedjék most szív s hang végre fel:
ha a lélek kész, a megváltás közel.

(Dávidházi Péter – még mint egyetemi hallgató – fordítása)

A. S. Byatt

Két halak

A medencében két halak,
Ezüst, rőtarany, játszanak,
Szürkén, zöldön rikítva csak,
Nagy nyárban két villám-alak.

S ha jönnek téli éjjelek,
Tágra nyílt szemmel szendereg
Ezüst és rőt, szűrt fény-elegy,
Jégfátyolosak, délcegek.

Paradox tűz, jeget zihál
Kihűlt vágyban e tetszhalál,
Erőtlenne dermedve bár
Fúlva az olvadásra vár.

(N. Kiss Zsuzsa fordítása)

William Carlos Williams

A csupasz fa

A csupasz cseresznyefa
tavaly hatalmas
a háznál is nagyobb
termést hozott. De milyen
termésről beszélünk
látva ezt a vázat?
Még él talán
de nincs rajta gyümölcs.
Vágd ki hát
és égesd a fát
mert foga van a télnek.

*(kiskádár tamás fordítása
1985/2009)*

Ezra Pound

New York

Városom, kedvesem, te fehér! Ó, te karcsú,
Figyelj! Figyelj rám, s lelket lehelek beléd.
Finoman szól a sípom, hallgass meg!

*Most már tudom: bolond vagyok,
Mert itt egymillió ember van, forgalomtól mogorvák –
Nem egy leány.
És játszani sem tudnék a sípon, még ha lenne, se.*

Városom, kedvesem,
Leány vagy, melled nélkül,
Karcsú vagy, mint egy ezüstsíp.
Figyelj rám, hallgass meg!
És én lelket lehelek beléd,
Te pedig örökkön élsz.

(Mihálka Réka fordítása)

Ezra Pound

Egy lány

A fa átjárta két kezem,
A nedv elindult két karomban,
A fa megnőtt a mellemben –
Lefelé,
Az ágak karokként nőnek ki belőlem.

Fa vagy,
Moha vagy,
Ibolya vagy, széljárta mezőn.
Gyermek – *olyan* magas – vagy,
S a világ szemében ez mind bolondság.

(Mihálka Réka fordítása)

e. e. cummings

(élt bárki a szépeza városban...)
(anyone lived in a pretty how town)

élt bárki a szépeza városban
(hol föl suhanás lefelé bimbam)
tavasz nyár ősz tél
ropta a holvult holnemvolt.

Nő és férfi(parányi ahány)
bárokire mindig fittyet hány
ültet ugyant miből az kivirágol
nap hold csillag zápor

gyerekek tudták(de csak egykét
és fölnőttek lefelejtették
ősz tél tavasz nyár)
hogy senkise szerette mindinkább

mikor és most levelüktől a fák
senkise sírta bárki baját
fütty mint hó és zaj mint csend
neki bárki bármije volt minden

egybekelt mindenki valakivel
volt tánc kenték könnyüket el
(alvás ocsudás remény seba) aztán
soháztak és álmukat elaludták

csillag zápor nap hold
(nem tudja a hó csak a gyerekek mért
felejtik el emlékezni hogy is kell
föl suhanás lefelé bimbam)

egy nap meghalt bárki naná
(és senkise hajlott csókkal rá)
güzü nép őket földbe tévé
pikkpakk voltnincs kézben a kéz

mélyek mélyén áton is át
már elaludtukat álmodják
senkise bárki tavaszult föld
lelkült óhaj és igenült ha.

Nő férfi (bimm ez bamm amaz)
nyár ősz tél tavasz
hozták vitték közelük távol
nap hold csillag zápor

(Varró Dániel fordítása)

Yang Xiaomin

A Tajcsicsang út

Hát megint találkoztunk, bennünk emlékezés, hiány
Itt a belváros omladékain
Itt a testi lét riadalmában
Hogy élvezem a hamu csendjét
Átlépve sok egyforma éven, lakkvörös ajtón
Hogy kell a fájdalom, az álom öröme
Eldugott otthonok, férfi és nő szatyorral indul
Templomba megy, ott arat szegénységet, sikert
Ima esti szellője száll
Láttam egy hosszú hajú kislányt, meghalt
Azt mondták, nem is élt soha
Biztos rosszul tudom
Néptelen fekete éjben, zajos utcaszegélyen
Semmi sem marad meg. Csak a gyónás könnye koppan
újra
Hiszem, a gondolat örök, mint a fénylő kövek
Hiszem, lesznek még évek a mámor és pokol dalaival
És nem halnak ki végleg

(kínaiából fordította Révész Ágota)

Galway Kinnell

Ima

Akármi jön. Akármi
az az *az* - az az, amit
akarok. Csak azt. De azt.

Ha valaki már rég egyedül él

Ha valaki már rég egyedül él,
hajlamos rácsodálkozni egy lényre,
összemérni örök arcát saját
órákkal teli arcával, és minden
különbséget túlzásig feljegyezni,
míg teljesen más lesz a másik, s akkor
erősen koncentrálni, kidugott nyelvvel,
végigmenni az összes különbségen,
és eltörölni őket, míg csupán
hasonlóság marad... félóra múlva
újrakezd, visszariadva attól,
hogymily mohón vágyik a rokonságra,
ha valaki már rég egyedül él.

(Szlukovényi Katalin fordításai)

Névtelen óangol költő

Wulf és Eadwacer

- Mintha ajándékot adnának népemnek.
Elemésztik éltét, ha elmegy közéjük.
Másképp van mivelünk.
Wulfom szigeten van, vagyok egy másikon.
- 5 Mocsár fogja körül minden oldaláról,
Vérszomjas férfiak várnak a szigeten,
Elemésztik éltét, ha elmegy közéjük.
Másképp van mivelünk.
Wulfom vándorlását vágyammal követtem
- 10 Mikor eső esett és én ültem sírva,
Körbefont karjával a küzdelem-bátor,
Volt benne gyönyöröm, volt benne fájdalom.
Wulf, ó Wulf, vágyam utánad
Betegít engem, bizonytalan jöttöd,
- 15 Töretett szívem, nem táplálék hiánya.
Figyelsz, Eadwacer? Szegény fiunk viszi
Farkas a fák közé.
Könnyen szétszakad, mit nem kötöttek egybe,
Kettőnk közös dala.

(Miklós Ágnes Kata és Nagy Andrea fordítása)

Névtelen óangol költő

Wulf és Eadwacer

Népem harcosai	hajszolják, mint ordast.
Ha meglátják itt,	mindjárt megölik.
Más a mi utunk.	

Egyik szigeten Wulf,	én a másikon.
Enyém morotvával	körülvett erőd.
Vérszomjas férfiak	védik a szigetet.
Ha meglátják itt,	mindjárt megölik.
Más a mi utunk.	

Wulfomtól távol	vágytól vergődtem,
záporosóban	könnyem hullott,
egy harcedzett férfi	fogadott házába,
megváltásom volt,	mégis gyötrelem.
Wulf, kedves Wulf,	vágyam utánad
vette el erőm,	oly ritkán jöttél,
rettegés érted,	nem pedig éhség.
Hallod, Eadwacer?	Kettőnk kicsinyét
ordas viszi erdőbe.	
Könnyen szakad szét,	nem is volt közös
Kettőnk éneke.	

(Képes Júlia fordítása)

Sir Philip Sidney

87. szonett

Mikor Stellát, ki oly drága nekem,
Ki lelki tápom, szívemnek szive,
S szeme viharból is napfényt teremt,
Elhagytam: mennem kellett messzire,
Láttam, mily nehéz búcsút vennie,
Láttam, sohajtozik csak szüntelen,
Láttam, szép szeme könnyel van tele;
Bús szavaitól béna lett szívem.
Én is sírtam: így szórja gyöngyeit,
Sirattam sóhaját és könnyeit,
Mégis örömben úsztam: hogy szeret!
Hogy ekkora fájdalmat okozok,
Mikor mindennél édesebb az ok,
Szenvedtem volna, ha nem szenvedek.

(Képes Júlia fordítása)

William Shakespeare

VI. Henrik (részlet)

II. FELVONÁS

5. jelenet

A harctér másik része.

Trombitaszó. Jön Henrik, egyedül.

HENRIK:

Olyan csata ez, mint a reggelé,
Ha fogyó köd s terjedő fény csatáz,
S a pásztor markába fújva latolja,
Hogy nappal van-e vagy még éjszaka.
Egyszer erre billen, akár a tenger,
Ha árapályától megfut a szél,
Máskor arra, mint a tenger, mikor
Korbácsolná vissza a habokat.
Most a tenger támad, most meg a szél;
Ez új, az még újabb erőt merít;
Kit lebírnak, felülkerekedik,
De végül se győztes nincs, se legyőzött.
Így egyensúlyoz e vad háború is.
Itt ez a vakondtúrás. Leülök.
Győzzön az, akit Isten arra szán!
Királyném, Margit, s Clifford eltanácsolt
A csataterőről, bizonygatva, hogy
Távollétemben jobban boldogulnak.
Bár halnék meg Isten akaratából!
Hisz e földön csak kín van s fájdalom.
Istenem! Azt hiszem, boldogan élnék
Igénytelen, szerény pásztorfiúként,
Dombtetőn ücsörögve, mint ahogy most,
És egyszerű napórát hevenyészve,
Hogy lássam, hogyan futnak el a percek –

Hány perc után hiánytalan az óra,
Hány óra kell, hogy elteljen a nap,
Hány nap után végződik be az év,
S hány évet élhet egy földi halandó.

Ha ezt tudnám, beosztanám időmet –
Hogy ennyi órán át őrzöm a nyáját
És ennyi órán át pihengetek
És ennyi órán át elmélkedem
És ennyi órán át mulatozom;
Ennyi napig lesz vemhes még a jerke,
Ennyi hét múlva ellik meg szegény;
A birkákat ennyi évig nyírom:
S amíg perc, óra, nap, hét, hónap és év
Teremtett céljuk iránt törekednek,
Ősz fejem nyugodt sír felé halad.
Arany élet lenne ez! Édes élet!
Nem sokkal jobb a galagonya-árnyban
A jámbor nyáját őrző pásztoroknak,
Mint a királynak, baldachin alatt,
Ha árulástól fél s nem tud aludni?
Ó, dehogynem, ezerszer is igen!
És végül is az egyszerű aludttej,
A hűvös forrásvíz a bőrkulacsban,
A kedvenc fa alatti szundikálás,
Amit gondtalanul, édesen élvez,
Felülmúlják egy herceg csemegéit –
Arany serlegben pezsgő italát
S díszesen faragott ágát, ha álmán
Gond, Gyanakvás Hitszegés örködik.

(Imreh András fordítása)

William Shakespeare

Lear király

(Részlet egy készülő fordításból)

Harsonaszó. — Jön egy udvaronc és egy párnán kis koronát hoz, utána Lear, Cornwall, Albany, utánuk Goneril, Regan, Cordelia, kísérek.

LEAR Kísérd ide a francia királyt és a burgund herceget, Gloster!

GLOSTER Máris, felség.

Gloster el.¹

LEAR Fölfedem addig titkos tervemet.²
(A szolgálkhoz) A térképet! (Átadják neki)
Országomat ezennel
fölosztom három részre, hogy levessem
vénségemről az állam ügyeit,
s ifjabb erőknek adjam át, míg én
gond nélkül ballagok a sírba. – Cornwall,
s te, nemkülönben kedves Albany:
eldöntöttem, hogy most kihirdetem:
melyik lányom mit kap, hogy többet erről
ne támadjon vita. – A két nagyúrnak,
a burgundnak s a francia királynak,
akik kislányoméért versengenek
s mint kérők itt időznek: nekik is

¹ Egyes kiadók szerint itt Edmund is kimegy; mások szerint a jelenetet végignézi, s a 268. sornál megy ki.

² Az eredetiben itt Lear végig királyi többest használ, tehát „fölfedjük”, „országunkat” stb.

választ kell adni. – Halljam, lányaim
(mivel most leteszem királyi tisztem,
a föld s a kormányzás gondját-baját):
melyiktek szeret a legjobban engem –
hogyan annak adjak többet, akinél
szív s érdem egybeesik. Goneril,
elsőszülöttem, szólj először!

GONERIL Atyám! Úgy szeretem, hogy szó azt le nem írja.
Mint szemem fényét, szabadságomat,
jobban, mint vagyont, kincset, drágaságot,
egészséget, jóhírt, szép életet;
jobban, mint gyermek apját valaha.
A beszéd itt kevés, a hang ügyetlen,
mert minden mértéken túl szeretem.

CORDELIA *(félre)* S mit mond Cordelia [kordélia]? Szeret,
de hallgat.

LEAR *(Gonerilhez)* E tartományokat, innen idáig
(mutatja a térképen)
árnyas erdőket, gazdag réteket,
bővízű folyókkal és dús mezőkkel
neked adom, hogy te és Albany
s utódaitok birtoka legyen,
örökre. – Mit mond második leányom,
a drága Regan [regan], Cornwall hitvese?

REGAN Atyám, én nővéremmel egy anyag vagyok,
érek is annyit. Úgy érzem szívemben:
ő szeretetemet *tényét* jól leírta,
ám mértékét nem. Ezért most kimondom:
én lekicsinylek minden örömet,
mit test vagy lélek dúsan fölkinál,
s csak egy örömem van: fölségedet
szeretni.

CORDELIA *(félre)* Jaj, szegény Cordelia!...
Vagy mégse? Ahogyan én szeretem,
az többet nyom a latban, mint a nyelv!

LEAR *(Reganhoz)* Te és utódaid kapják örökbe az országnak e gazdag harmadát, mely méretre, szépségre nem csekélyebb, mint Gonerilé. – És most, drágaságom, te, legkisebb leányom, akiért a francia bor s a burgundi tej³ versenybe szállt: te mit tudsz mondani, hogy többet kaphass, mint nővéreid?

CORDELIA Semmit, atyám.

LEAR Semmit?!

CORDELIA Semmit.

LEAR A semmiből csak semmi lesz! Beszélj!

CORDELIA Az a bajom, hogy nem tudom kitenni a szívemet a számra. Szeretem, ahogy dukál: se jobban, se kevésbé.

LEAR Nocsak, Cordelia! Más hangot üss meg, mert rosszul jársz a végén!

CORDELIA Jó atyám, maga nemzett, nevelt, és szeretett. És én viszonzom mindezt, ahogy illik: tisztelem, szeretem, szót fogadok. Mért mentek férjhez a nővéreim, ha csakis fölségedet szeretik? Aki majd engem elvesz, elveszi a szívem, gondom, figyelmem felét. Én nem fogok, mint ők, oltárhoz állni, s közben az apámat szeretni.

LEAR Te szívből mondod ezt?

CORDELIA Igen, apám.

Lear Kislány létedre ily kemény vagy?

CORDELIA Kislány vagyok, felség, de szókimondó.

³ Értsd: Franciaország szőlőskertjei és Burgundia dús hegyi legelői.

LEAR

Hát jó! A szókimondás lesz a hozományod;
mert esküszöm a Nap szent sugarára,
az éji Hekaté⁴ titkaira,
a szférák minden fent mozgó körére,
melyektől függ létünk és megszűnésünk,
hogy kitagadlak s nem vagyok apád.
Fölmondom a vérségi köteléket.
Mostantól fogva úgy tekintsd magad,
mint idegent. A szkítiai barbár,
vagy az, ki éhségében kölykeit
zabálja föl, az többet kap szivemtől,
több szánalmat, mint te, ki valaha
a lányom voltál.

KENT Felséges uram—

LEAR Hallgass, Kent,
ne lépj a dühöngő sárkány⁵ elé!
Ő volt a kedvencem; az volt a tervem,
hogy nála kapok csöndes ápolást,
végső nyugalmat. – (*Cordeliához*) Menj! Ne
lássalak! – 125
(*Az udvarhoz*) Úgy legyen sírom békés, hogy e
nőhöz
nincs több közöm. Hívják a franciát!
Mi lesz már?! Hívják a burgundit is!

Egy vagy két szolga kiszalad.

Cornwall és Albany!
Két lányom részéhez *(a térképre mutat)*

osztozzatok
e harmadikon. Ő férjhez mehet
a saját gőgjéhez, ami szerinte
„őszinteség”!...
Hatalmamat kettőtökre ruházom,
jogokkal s jelképekkel. Én, havonta,

⁴ Hekaté: az ókori mitológiában a sötétség, az alvilág, a hold, a mágia istennője.

⁵ A sárkány utalás a velszi címerre, mely a régi kelta birodalomból öröklődött.

száz vitézzel⁶ együtt, váltakozva
fogok megszállni nálatok, hol itt,
hol ott vendégeskedve. Csak a címet,
királyi rangomat tartom magamnak;
a kormányzás, az állam, a bevétel,
jó fiaim,⁷ a tiétek. Ezért
e kis koronát⁸ felezzétek el. *(Elveszi a szolgától
s nekik adja)*

(Nádasdy Ádám fordítása)

⁶ A százfős kíséret meghökkentően nagynak számított.

⁷ Bár az öröklés a lányok jogán történik, a tényleges hatalmat a férfiakra, vejeire ruházza.

⁸ A kis koronát a jelenet elején hozták be, nyilván Cordeliának szánta Lear.

William Hazlitt

Lear

Bárcsak egyetlen szó nélkül átugorhatnánk ezen a darabon. Akármit mondjunk, az mindenképp méltatlan lesz a darabhoz, sőt még a vele kapcsolatos gondolatainkhoz is. Arcátlanság már az is, hogy kísérletet teszünk a darab vagy annak az elmére tett hatásának leírására. Mégis muszáj mondanunk valamit.

Mondjuk tehát azt, hogy ez Shakespeare legjobb darabja, ugyanis ennek adta át magát teljes lelkével. Saját képzeletének hálója ezúttal őt magát is szépen foglyul ejtette. Azt a szenvedélyt választotta a témájául, amelyik a legmélyebben gyökeredzik a szívben, amelynek a kötelékét a legnehezebb eloldozni, de ha mégis kioltják és darabokra szagatják, az egész ember belerendül. A természet ilyen mélységeit, a szenvedély ilyen erejét, lényünk alkotóelemeinek ezt a huzavonáját ragadta meg Shakespeare: a gyerekeknek a szüleik iránti szeretetébe vetett szilárd hitét, s azt a szédült anarchiát, a gondolatok örvénylő kavargását, amely e támasz elvesztésekor elszabadul. A természetes ragaszkodás állandó, változtathatatlan alapja és a lélekben addig talált kapaszkodóiból és nyugvóhelyeiről egyszerre kiszakított képzelet sebes, szabálytalan nekirugaszkodásai közötti ellentétet csakis Shakespeare tudta megragadni.

Lear elméje, ahogy a családi kötelékek és a szenvedélyek vad mozgásai között hanykolódik, egy vitorlás hajóra emlékeztet, amelyet fel-alá hajtanak a szelek, csapkodnak a dühöngő hullámok, de mégis legyőzi a vihart, hiszen a tenger legmélyén van lehorgonyozva. Vagy hasonlítsuk egy meredek sziklához, amelyet habzó, felcsapó hullámok örvénylenek körül, vagy egy óriási szirthez, amelyet földrengés taszított le az alapzatáról.

Lear jelleme tökéletesen megfelel e dráma céljára. Egyedül erre az alapra lehetett ilyen tökéletes igazsággal és erővel felépíteni ezt a történetet. Lear balsorsát hirtelen természete és vad zabolátlansága okozza, valamint szenvedélyei és ragaszkodása parancsain kívül mindenre kiterjedő vaksága, ami csak fokozza türelmetlenségét, és kikényszeríti a részvétünket.

Cordelia szerepe az első jelenetben különlegesen szép: szinte az egész történet benne foglaltatik az első szavaiban. Azonnal látjuk, hogy túlzó és hiszékeny követelőzése micsoda szakadék szélére vezette a szegény, öreg királyt. Látjuk a lány szeretetének tapintatlan egyszerűségét (amelyben, mi tagadás, van valami az apja csökönyösségéből), és a nővérei üres bizonykodását. Már Kent királyi urának adott válaszában, amikor felszólal a legkisebb lánnyal szembeni döntés igazságtalansága ellen, megjelenik a szenvedélynek az a nemes hulláma, amely végigfut majd az egész darabon.

„Kent legyen goromba, /Ha Lear őrvöng” – mondja.¹ Ez a férfias egyenesség, amely a fejére vonja a meggondolatlan király haragját, méltó ahhoz a hűséghez, amellyel majd bukása után gondoskodik róla. A két idősebb lány, Regan és Goneril (annyira gyűlöletesek, hogy még a nevüket sem írjuk le szívesen) igaz jellemét a Cordeliának adott válaszuk világítja meg. Ő azt kéri, hogy bánjanak jól az apjukkal. „Ne oktass tiszteinkre” – felelik neki.² Épp annyira gyűlölik a jó tanácsot, mint amennyire elszántak a kártevésre, s a jóságuk látszatának álszent fenntartására. Céltudatos álszentségüktől válik igazán visszataszítónak a jellemük.

Egyedül ennek az elborzasztó vonásnak a hiánya javít valamit Edmund, a törvénytelen fiú jellemén, s emiatt tudunk időnként megbékélni vele. Az ember nem érez készletet, hogy eltúlozza a bűneit, hiszen ő maga is belátja tettei hitványságát, és gazembernek vallja magát. Nincs is ehhez mit hozzátenni. E tekintetben lenyűgözően őszinte. Egy beszéde felér másoktól egymillióval. Apja, Gloster, akit épp az imént tévesztett meg egy valótlan történettel arról, hogy féltetvére, Edgar Gloster életére tör, különös nap- és holdfogyatkozásokkal magyarázza ezt a természetellenes viselkedést, s a kor züllöttségét. Edmund, aki persze tudja, hogy nem erről van szó, miután egyedül maradt, így beszél:

Ez a legfőlségebb bohózat a világon, hogy midőn szerencsénk beteg (mi pedig többnyire erkölcsünk megzabálásából ered), balsorsunkra vetünk: napra, holdra, és a csillagokra, mintha gazemberek kényszerűségből volnánk, bolondok az ég akaratjából, semmirekellők, tolvajok, országárulók a szférák hatalmánál fogva, részegesek, hazugok, házasságtörők csupa megrögzött engedelmességből a planétai befolyások iránt, szóval, ami rosszban leledzünk, az mind isteni unszolásból történne. Csodálatos kibúvási mód a kurafinak bakkecske hajlamait a csillagokra hárítani. Atyám a sárkányjegy alatt közösködött anyámmal, s születésem a nagymedve alá esik, azért vagyok én durva és korhely. Eh! én biz az lettem volna, ami vagyok, ha mindjárt a legszűzesebb csillag pislogott volna az ég boltozatán, mikor engem fattyúvá nemzettek.³

Edmund jellemének gondtalan, könnyed gazembersége, amely ellentétet képez Regan és Goneril mogorva, acsarkodó rosszindulatával, a főcselekményt összekapcsolja a mellékselekménnyel, melyben Gloster – mintegy Lear hibáinak és balszerencséjének pandanja – meghurcolja az egyik fiát, és igazságtalanságot szenved el a másiktól, miközben Edmund

¹ *Lear király*. I.1. Vörösmarty Mihály fordítása.

² Uo.

³ I.2.

kettős viszonya a nővérekkel, és hozzájárulása az események végkifejletéhez, mind a szerző mesteri kezére utalnak, és hihetetlen erővel hatnak.

Mondják, s véleményünk szerint joggal, hogy az *Othello* harmadik és a *Lear* első három felvonása Shakespeare mesterművei a szenvedély logikája terén: hogy ezek nem csak az egyéni szenvedélyek erejének legnagyobb példáit tartalmazzák, hanem azok drámai változásait és erős hatásait is megmutatják, ezek pedig az egyes figurák körülményeinek és jellemének különbözőségéből fakadnak. Látjuk az érzések hullámlását, elakadását és lázas nekirugaszkodását, az ellenállással szembeni türelmetlenségüket, hogy felduzzadván milyen erőre tesznek szert, s miképpen formálnak át minden szót és gesztust, milyen sietve vernek vissza minden külső hatást. Látjuk a lélek váltakozó kitágulását-összehúzódnak, s a vita „szikrázó pengeváltásait”⁴ e halálos párbajban, amelyet mérgezett pengékkel vívnak a küzdő felek; a szívet célozzák, és minden seb halálos. Az *Othello*-ban láttuk, miképpen játszik a cseles Jago a mór gyanútlan őszinteségével és féktelen szenvedélyeivel, s miként kergeti őt elkeseredésbe. A *Lear*-ben a király két idősebbik lányának bénító közönye és hideg, számító, megrögzött önzése fokozza az olvasó részvétét, és sújtja uralhatatlan fájdalommal Lear égő keblét. Vad szenvedélyei szikrát vetnek gyermekei kőszívén.

A kontraszt túlságosan is éles, a megrázkódtatás túl nagy volna, ha meg nem jelenne a Bolond, akinek jól időzített derűje éppen akkor töri meg az érzés folytonosságát, amikor az már elviselhetetlenné válik, és újra életre kelti a szív húrjait, amikor azok már egészen megmerevedtek a túlfeszített izgalomtól. A képzelet örömet lel menedéket a Bolond félig tréfás, félig komoly megjegyzéseiben, mint ahogy a sebészi beavatkozás rettenetes fájdalomának kitett elme is kirobbanó szellemességgel könnyít magán. A bolond figurája részben egy barbár kor groteszk dísz, s a történet tragikus alapozását csak ebben a korban lehetett lefektetni. Részben viszont elengedhetetlen, hiszen miközben enyhít túlságosan is erős undorunkon, éppen ő teszi teljessé a jelenetek patetikusságát, hiszen így mutatkozik meg a lehető legbensőségesebb nézőpontból az öreg király szálamomra méltó gyengesége, és tetteinek jóvátehetetlen következménye. Lear joggal verheti „e kaput, / Mely dőreséged előtt utat nyitott,”⁵ „Mióta” – ahogy a Bolond mondja – „leányaidat anyáiddá tetted.”⁶

Shakespeare aztán félreteszi a figurát, hogy helyet csináljon a „Szegény Tamást” játszó Edgarnak, s ez jól illik az egyre sebesebben és vadabban zajló eseményekhez. El se lehetne képzelni tökéletesebb ellentétet, mint ami Lear valódi és Edgar színlelt örülete között látható, miközben szenvedéseik oka igen hasonló: a természetes szeretet legbensőségesebb kötelékeinek elszakítása egyesíti a kettejük iránti érdeklődésünket. Shakespeare a művészetén túl azért uralja tökéletesen a tárgyát, mert ismeri a szenvedélyeket összekapcsoló láncszemeket, és azoknak az elmére

⁴ Hazlitt Milton *Comus* című költeményét idézi.

⁵ I.4.

⁶ Uo.

gyakorolt hatását. Ez még a szabályok rendszeres követésénél is csodálatra méltóbb, mert megelőlegezi és meghaladja még a legkifinomultabb művészet erőfeszítéseit is.

A drámai erő egyik legtökéletesebb megmutatkozása az a beszélgetés, amelyet Lear azután folytat a lányával, hogy az egyik lovagja felhívja a figyelmét azokra a szándékos sértésekre, amelyeket heves természete miatt korábban észre sem vett. Vadászból tér vissza a kísérőivel, és szokásos türelmetlensége már az első szavaiban kirobban. „Percig se kelljen várnom az ebédre. Eredj, sürgesd.”⁷ Ezután találkozik az álruhába bújt, hűséges Kenttel, és a szolgálatába fogadja. Kent először azzal bizonyítja becsületes kötelességtudatát, hogy gáncsot vet a tolakodó udvarnoknak, aki mindvégig fontos és visszataszító szerepet játszik a darabban. Majd belép Goneril, és a következő párbeszéd hangzik el.

[...] ⁸

Ez igazán ragyogó. Nem csoda, hogy Lear ezt mondja utána: „Irgalmas ég, ne hagyj megtévelyednem!”⁹ – ugyanis már előre érzi az örület jeleit. De haragjának és felháborodásának ez a ragyogó kirobbanása (a reményeit és várakozásait ért első pofon után) a nyomába sem ér annak a kettős csalódásnak, amely akkor éri, amikor mind a két lánya visszaél a korával és a gyengeségével, miközben bizonytalankodik, melyikükhöz forduljon támaszért és biztonságért. A király csak Gloster kastélyában tud beszélni, némi nehézségek után, középső lányával, Regannel, és annak férjével, Cornwall-lal, ugyanis Gonerilhez hasonlóan ők is elmentek otthonról, nehogy találkozniuk kelljen Learrel. A királyt heves aggodalom tölti el, és amikor vendéglátójuk, Gloster, Cornwall „heves természetére” hivatkozik, hogy amiatt nem akarja újra látni Leart, a királyból kitör a harag.

LEAR

Bosszú, halál, dögvész és pusztulás!
Heves természet? – Gloster, hallod-e?
Cornwall herceggel és nejével akarok
Beszélni.¹⁰

Azután, talán mert maga is gyöngélkedik, hajlandó elismerni, hogy bizonyára betegség miatt nem jönnek elé. De amikor visszaemlékezik, hogy kalodába zárták a követét, a gyanúja újra feltámad, és ragaszkodik hozzá, hogy beszéljen velük.

⁷ Uo.

⁸ Hazlitt egy egész hosszú párbeszédet idéz (I.4. 186–308), melyben Goneril igyekszik lealkudni apja előjogait, mire Lear haragra gerjed, megátkozza a lányát, és kíséretével elhagyja a kastélyt. (A kötet terjedelmi korlátai miatt kértem a fordítót, hogy ezeket a hosszú, több oldalas szövegrészeket Vörösmarty jól ismert fordításában ne idézze. A szerk.)

⁹ I.5.

¹⁰ II.4.

[...] ¹¹

Ha létezik bármely szerzőnél bármilyen jelenet, amely ilyen erővel mutatná a szív vágyakozását, a gyengéd szeretet agóniáját, és ilyen mélyen fejeznék ki mindazt, amit a legszívszaggatóbb helyzetekben gondolni és érezni lehet, annak igazán örülünk – de mi még nem találkoztunk vele.

A vihar-jelenet, amelyben Leart az elemek dühöngésének kitéve látjuk, bármilyen nagyszerű és rettenetes is, nem ilyen árnyalt. De amikor Őrült Tamással, Kenttel és Glosterrel bölcselkednek, a darab újra felszárnyal. Lányai képzelt tárgyalásán, amikor így kiált: „a kis kutyák, a Bodri, Cicka, Kedves, nézzétek csak, mind rám ugatnak”, s amikor ezt a parancsot adja: „azután boncoljátok fel Regant; nézzétek meg, mi forog a szíve körül”, ¹² vagy amikor korábban, Edgar nyomorát megszánva így töpreng: „Nem alázhatá meg a természetet / Ily mélyen más, mint gonosz lányai” ¹³ – ezen mondatok patetikus stílusában a képzelőerő legvégső erői tárják föl a szív legmélyebb dobbanásait. Erre egyedül Shakespeare volt képes. „A tébolyodott nemesember-e vagy paraszt?” – kérdezi a Bolond, mire Lear ugyanebben a stílusban és szellemben válaszol: „Király! Király!” ¹⁴

Gloster közvetett szerepe ezekben a jelenetekben – hogy nagylelkűen segít Learen, és osztozik lányaival szembeni haragjában, miközben Edmund hatására Edgar életére tör, s annak állítólagos hálátlansága miatt szenved – erőteljes kiegészítése Lear helyzetének. A történet szálai éppolyan csodálatos művészettel vannak összefonva, mint amilyen tökéletesen a természet érvényesül abban, hogy a szenvedély egyre változó, de soha össze nem omló hulláma végigvonul a darabon. Ennek kiváló példái: Edgar találkozása vak, öreg apjával. Ahogy megtéveszti azzal, hogy látszólag Dover szikláinak csúcsaira vezeti – „Csak jer fölebb, sir. / Helyben vagyunk” ¹⁵ –, s nem engedi, hogy nyomorúságának életével együtt vessen véget. Találkozása az áruló udvarnokkal, akit megöl, és megtalálja nála Gonerilnek a bátyjához címzett levelét. Ez a végkifejlethez vezet, amikor „megfordul a kerék” ¹⁶ (az Igazság kereke), és a bűnösök kerülnek sorra.

Az utolsó jelenetben meghökkentő sebességgel és kavargással követik egymást az események. Lear és Cordelia találkozása a legmegrendítőbb pillanat. Egyesül benne a költészet vadsága a természet szívből jövő igazságával. A korábbi beszámoló a nővérei kegyetlen viselkedése miatti bánatáról, önkénytelen szemrehányásai – „Ó, nővéreim, / Nők szennyei, nővérim!” ¹⁷ –; Lear vonakodása, mielőtt találkozik lányával, vigasztalan állapotának leírása – „Ah, ő az! Éppen most ment erre el, /

¹¹ Itt egy újabb rendkívül hosszú idézet következik (II.4. 124–284). Lear megérti, hogy Regan is Goneril párján áll, s tajtékozó dühvel távozik ebből a kastélyból is.

¹² III.6.

¹³ III.4.

¹⁴ III.6.

¹⁵ IV.6.

¹⁶ V.3.

¹⁷ IV.3.

Őrülten, mint a feldúlt tengerek”¹⁸ – mind-mind a várakozásunk fokozását szolgálják. Nem is csalódunk, amikor Cordelia gyengéd gondoskodásának köszönhetően Lear visszanyeri az értelmét, és felismeri őt.

[...] ¹⁹

Rettentő szépségében vetekszik ezzel az a jelenet, amelyben – ellenségeik diadala után – egymást vigasztalva mennek a börtönbe.

[...] ²⁰

A zárójelenetek szomorúak, fájóan szomorúak; a pátosz minden határon túllép. Nyomasztó érzéseinken az könnyít, hogy azonosulunk mások balszerencséjével, és eltöprengünk rajta. Edmund, a törvénytelen fiú parancsára Cordeliát felakasztják a börtönben; mire ez kitudódik, már késő bármit is tenni. Lear pedig összetört szívvel, lányát gyászolva hal meg.

LEAR

S az én szegény kis

Bolondomat megfojtották. Nincs, ó, nincs

Már benne élet. Miért kéne élnie

Patkánynak, ebnek, lónak, ha neked

Lélekedet nincs? Ó, nem fogsz te többé

Eljöni, nem, soha, soha, soha!

Gomboljatok ki, kérlek. – Köszönöm. ²¹

Meghal, s mi átérezzük Kent szavainak igazságát.

Ne gyötörd lelkét. Hagyd, menjen, Nem barátja,

Ki e konok világnak kínpadán

Tovább is nyújtóztatja. ²²

És mégis képesek voltak boldog zárást írni e darab végére, amit Dr. Johnson helyeselt, Schlegel viszont kárhoztatott. ²³ Egy mindkettejükénél – a költészet

¹⁸ IV.4.

¹⁹ IV. 7. 44–70.

²⁰ V.3. 3–21.

²¹ V.3.

²² Uo.

²³ A *happy ending* Nahum Tate (1652–1715) 1681-ben megjelent Lear-átiratában jelenik meg. Edmund Kean, Hazlitt kedves színésze állítja majd először újra színpadra a tragikus változatot 1823-ban, de megbukik vele, és valódi sikerre csak William McReady, a szintén kivételesen tehetséges színész képes vinni, Dickens támogatásával. Johnson azt írta az általa szerkesztett Shakespeare-kiadás jegyzeteiben, hogy amikor először szembesült Cordelia halálával, az annyira megrázta, hogy amíg szerkesztőként szembe nem került a problémával, bele sem nézett az eredeti változatba. (Donald Greene [szerk.]: *Samuel Johnson. A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: Oxford University Press, 1984) 465). August Wilhelm Schlegel, a német kritikus előadásai éppen az előző évben jelentek meg angolul. (*A course of lectures on dramatic art and literature*. London: Baldwin, Cradock és Joy, 1815. John Black fordítása). A shakespeare-i tragédiáról szóló előadásban beszél

és az érzések terén – kiválóbb tekintély Shakespeare mellett tette le a garasát a *Lear király* színpadi előadásáról szóló megjegyzéseiben. Ezekkel zárjuk ezt az értelmezést.

Shakespeare *Lear királyát* nem lehet előadni. A királyra zúduló vihar színlelésére használt ócska gépezet éppoly alkalmatlan az igazi elemek rettenetének megjelenítésére, mint bármelyik színész magának Learnek az ábrázolására. Lear nagysága nem testi, hanem szellemi mértékkel mérhető; szenvedélyeinek kitörései éppoly szörnyűségesek, mint egy vulkánéi: viharok, amelyek felkavarják és fenekéig feltárják elméjének dúsgazdag tengerét. Az elméje áll előttünk lemeztelenítve. Annak hús és vér foglalatja, mellyel ő maga sem foglalkozik, egészen jelentéktelennek tűnik. A színpadon csakis öreges testi gyengeséget látunk, tehetetlen dühöngést, de amikor olvassuk a művet, akkor nem nézzük Leart, hanem mi magunk vagyunk Lear. Az elméjében időzünk, s olyan fenségesség tölt el minket is, ami lányok és viharok rosszindulatát egyaránt legyőzi. Értelme elhajlásaiban is, bár szabálytalan, de nagy erejű; s bár elszakadt az élet mindennapi céljaitól, hatását továbbra is kifejti, ahogy a szél fúj, ahová akar,²⁴ kedve szerint az emberek romlottságára és bűneire. Mi köze lehet arckifejezésnek, vagy hanglejtésnek az aggsága és maguknak a mennyeknek a kora közötti fenséges azonosuláshoz, amikor cinkossággal vádolja őket lányai igazságtalan tetteiben, és emlékezteti őket, hogy „magatok is vének vagytok!”²⁵ Milyen gesztus megfelelő ehhez? Mi köze a hangnak vagy a tekintetnek az ilyen dolgokhoz? De a darab túl van minden művészetén, amit jól mutat minden az átalakítására tett kísérlet. Túlságosan kemény és magvas, muszáj beletenniük szerelmi jeleneteket és boldog végkifejletet. Nem elég Cordeliának a lány-szerep, muszáj ifjú szerelmesként is ragyognia. Tate horgot vetett e Leviatán orrlukába, hogy Garrick és követői, e jelenet vásári mutatványosai, annál hatékonyabban tudják fel-alá rángatni. Boldog végkifejlet! Mintha bizony a mártíromság után, amelyet Lear megélt, érzéseinek eleven megnyúzása után, tehetne bármi jobbat, mint hogy illedelmesen elhagyja az élet színpadát! Ha képes boldogan élni tovább, akkor mire volt jó az egész felhajtás? Minek kínozták

Schlegel arról, hogy a költői igazságtétel (a rosszak megbűnhődnek, a jók elnyerik méltó jutalmukat) logikája idegen a műtől.

²⁴ János 3,8.

²⁵ II.4.

feleslegesen az együttérzésünket? Mintha az a gyerekes öröm, hogy visszakapja az arannyal kivert palástot és a jogart rávehetné, hogy újra elfoglalja elpocsékolt rangját; mintha az ő korában és az ő tapasztalataival maradna bármi egyéb az embernek, mint hogy meghaljon.²⁶

A *Lear* olvasása közben négy gondolatunk támadt.

1. Hogy a költészetet fontos tanulmányozni, ugyanis kapcsolatban van mindazzal, ami fontos az ember életében. Így aztán akik megvetik a költészetet, azok önmagukat és az emberiséget vetik meg.
2. Hogy a költészet nyelve magasabb rendű a festészet nyelvénél, hiszen a legerősebb emlékeink érzésekhez, nem pedig arcokhoz kapcsolódnak.
3. Hogy a zseni képességei a legerőteljesebb szenvedélyek leírásában mutatkoznak meg a legteljesebben. Az invenció szüleményeinél ugyanis a képzelőerőnek arányban kell állnia a tárgyait képező természetes benyomásokkal.
4. Hogy az a körülmény hozza egyensúlyba a tragédia örömét és fájdalmát, hogy a gonosz mértékével arányosan növekszik az azzal ellentétes jóra való érzékenységünk és vágyunk. A valós szenvedés iránti együttérzésünk elvész a természetes lelkiállapotunkat ért erős hatásban, és magával ragadja a szenvedély duzzadó árja, amely a szívből tör fel, és könnyebbséget szerez neki.

(Gárdos Bálint fordítása)

A fordító megjegyzései:

William Hazlitt nevét először Géher Istvántól hallottam. Szerette a *Lear király*ról szóló előadásain felidézni Hazlitt esszéjének szép nyitómondatait. Tőle loptam az „arcátlanság” szót a harmadik mondatban. Hogy még hány sajátnak hitt ötletem származik az ő előadásairól, szemináriumairól, azt magam sem tudom: gondolkodásom szerves részeivé váltak. De a tudományt, költészetet, színházat és mágiát egyenlő arányban vegyítő órákra jól emlékszem. Különösen azokra a péntek estére, amikor a Dürer kávézó mocskos, hideg lépcsőjén ültem, száznál is több hallgató mögött, és nagyon szerencsésnek éreztem magam.

²⁶ Lásd Charles Lamb „Theatrália” című cikkét a *Reflector* második kötetében. [Hazlitt saját jegyzete; Lamb később „Shakespeare tragédiáiról, különös tekintettel a színpadi alkalmasságukra” (*On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation*)] címen vette fel kötetbe ezt az eredetileg 1811-ben megjelent fontos esszét.]

Gyula Krúdy

The Friends of Mr. Dickens (1907)

Early in the morning Elly drew back the curtains by the door of her father's study and exclaimed in terror:

"Father has run off during the night, again!"

To her cry Mrs. Doven also hurried forth from the adjacent room. She was leading by the hand her six year-old son who was so fat that he could hardly walk. He toddled on slowly, like a tiny elephant. Whenever his grandfather saw the boy, he dropped his pen immediately and admired his fat grandson for several minutes... Mrs. Doven also peeped in behind the curtains.

"Father has run off, indeed", she mumbled embarrassed, as if some grave misfortune had happened to the house due to Mr. Dickens's having, as many a time before in the late years, left it during the night, while he was unattended. He rambled off and nobody knows when he would turn home!...

In the study everything was still as tidy as when the women left it around midnight. On the table there is the enormous kettle that roars and puffs as a steamboat. Perhaps it whistles as well, for it is by virtue of the kettle that the people of Sheffield Street are informed that Mr. Dickens is at home writing his novels. But the enormous vessel, which might have been a steamer on the river Thames in its youth, is now in deep silence, to the grief of the women.

A tasselled nightcap is thrown at the middle of the wide desk. The door of the closet is open for the same reason, and the peg on which Mr. Dickens's top hat and coffee-coloured cloak used to sit, is empty, empty for good. Now it is to all certainty that Mr. Dickens has left the house. At the corner of the table there is a flat-footed slim brass garden lantern, in which the sooty flame is still blinking as it shines on the ink stand of the shape of an owl and on the mass of exhausted quill-pens, which stand as a little garrison in their appropriate cases. And on top there is a sheet of paper filled with writing by the pearl-shaped letters of the novelist, only the letter D-s are curiously ornate in this calm, smooth handwriting. Elly, who is the director of the household and of his father's literary affairs, bends above the piece of writing, which is a portion of *Bleak House*. She searches on the table then murmurs sadly to her married sister:

"It is also in vain that they are coming for the novel-instalment."

The two women are shaking their heads embarrassed while the fat little boy grabs his grandfather's nightcap with shrill cries, and puts it on his immense head. The worn-out little stick is missing from the corner, it was faithful to its master in his flight and did not knock on the stones of Sheffield Street to tell on him.

Meanwhile, between the windowpanes the blackbird wakes up in its dire cage. As if a medieval lord was awakened in his grim castle built among rocks; the lonely bird surveys the room with a hollow whistle. Then it is instantly silent, as if it perceived the sorrow that fills the house.

The door opens at that minute and in the room steps with loud greetings Tom, the errand-boy for *The Times*. Errand-boy? Yes, I have indeed mistaken him and if Master Tom learned about it, justly would he be offended. Master Tom was more, considerably more than mere errand-boy. The editorial stuff had no single affair that would have passed unknown by him, despite his young age. Previously he had been employed by a fig seller, but since having got into contact with writers and editors, he secretly clenches his fists every time he passes a fig stall in the City: he considers it a personal assault and mockery that there are fig sellers in London. But that is no wonder. Master Tom deserves from posterity that particular veil of oblivion to be cast upon blunders. Despite his young age, Master Tom was in personal acquaintance with Mr. Gladstone, for whose articles he used to be sent from *The Times'* bureau. Besides, there is probably no need to mention in any further detail the fact that he was the very first man to be informed of the latest novel-installment written by the famous Mr. Dickens for the readers of *The Times*.

Early in the morning, while certain employees were sweeping the City shops and offices in blue aprons with sleeves rolled up, Master Tom was reading the manuscript he was carrying to the printers, giving himself meaningful airs. Occasionally he stopped to laugh, knocking his cap to the ground, though he did not always have a reason to do that. Mr. Irving could not take off the countenance of master Tom, his giggles and looks, by which he endeavoured to inform the City's early morning public of the fact that it was the novel-installment of Boz that he was reading. He later on permitted a couple of gentlemen, considerably younger, to follow him from an ample distance and to participate in the joys beyond description, the marks of which were readable on his face. Master Tom sometimes so descended to the young gentlemen to remark, "Grand!", "Excellent!", and to flavour his reading with exclamations of the like. And, to tell the truth, this was often enough to make some of the young men's mouths water as they were following the popular Tom from Sheffield Street to *The Times'* bureau.

So the astonishment of Master Tom was not insignificant indeed, when it transpired that he would have to go back to the office empty-handed, since the day's novel-installment was cancelled.

"That's impossible", he murmured, and, his lovely cap cast above the eyes, he bent his head and dashed away on the side streets from the house at Sheffield Street.

While these petty things were going on in Mr. Dickens's study and while the friar came forward several times from the clock that stood on the fire-place, and in its tower tiny hammers were toiling in jingling tunes; meanwhile the one who had been the originator of the embarrassments was

sitting innocently, and with certain satisfaction in Warwick, on London's outskirts, at the inn addressed to 'The Ancient Soldier.'

'The Ancient Soldier' was just the type of inn of which there was just about a thousand in London and its outskirts: wood shavings hung from the roof and on the wall by the road a huge foaming glass of beer was painted. Especially this glass of beer was very becoming. Carriers who drove by there in the summer heat would swear that they smelt the odour of hop when they saw the glass on the wall of 'The Ancient Soldier.' Nonetheless, carriers are not to be trusted in the summer heat, and it is easily possible that they smelt the odour of hop by the side of other inns as well.

So the odour of hop could not be the characteristic of 'The Ancient Soldier' that has attracted that little old man so far from Sheffield Street. There must have been other characteristics of 'The Ancient Soldier,' as there were some, indeed.

A bower stood beside the road, overgrown by wild hop, and below that arbour it was cool. One table stood in the centre, covered with a red cloth, and chairs stood around it. They were two comfortable, rotund armchairs of the kind in which those people used to sit who were by and large satisfied with the world and contented with themselves. These broad leather armchairs were telling of trouble and unrest, anxiety and other new-fangled illnesses being unknown in the suburb of Warwick. The chairs were accompanied by appropriate beer mugs, spacious mugs in which the beer of brown colour must have considerably enjoyed its state.

These were mugs that would seem old-fashioned today. Still, they may be found here and there, particularly near post stations, where the mail coachmen in red waistcoats require of the glass they use for clearing their throats of the highway's dirt, that it be capacious; but such glasses are largely out of the vogue in other quarters. They are fading away, becoming obsolete, as for instance it is not habitual any more to sit beside the mail coachman to talk to him all the way. The coachman used to measure his answers to the prospected number of mugs of beer he was to have at the next inn. Nowadays coachmen are grim and scarcely talkative, for their lots are usually fairly poor people beside them on the box, depriving them of the view to even a single mug of beer... And on the other hand, there can be no certainty whether those ruddy and jolly fellows, who used to make their ways effortlessly from London to Essex with the heavy mail coach, are still among the living.

So 'The Ancient Soldier' had the kinds of mugs that had been in vogue in the heyday of coachmen, and the post horn did sound, accordingly, when the wood shavings of 'The Ancient Soldier's' roof appeared among the small trees.

Have I mentioned that there were two armchairs?

In one of the two, which commanded a view of the road, that little old man used to sit who has been coming here frequently of late, wearing his coffee-coloured cloak? Mr. Dickens – for that is the name of the little old man – is acquaintance of the whole neighbourhood, of the mail coachmen

and the children pushing buttons or playing Wellington around the bowers. All the ragged children of the suburb play around 'The Ancient Soldier', perhaps once Oliver Twist used to run about here too.

So the permanent occupant of one armchair is the snuff-coloured old man, who drinks porter from the huge mug and his eyes blink in a strange way. The guests occupying the other keep changing, very frequently.

Mr. Cross usually sits there, the innkeeper of ruddy cheeks and broad shoulders, who glances towards the road while sipping his beer. Nevertheless, Mr. Cross has other duties besides sitting in the bower and listening to the idle prattle of Mr. Dickens. He has to see to the foddering of the horses, for Mr. Ryerson the coachman will soon arrive with the mail, and he will be cross indeed if the post-horses are not fed properly.

Before leaving the bower, the innkeeper calls out to the other side of the slight picket fence, where an old man is sitting under a wild pear tree.

"Captain, would you fancy to come over for a word and a mug of beer with Mr. Dickens?"

The Captain – who is Captain Brigden, a superannuated sailor – is willing to have a word with someone and a mug of beer any time. He has learnt it out at the sea, where he left a leg for the fish to feed on, that one must always have time for a word and a drink of beer. Besides, the snuff-coloured old man is an outstanding partner. He never bores one with lies and he never interrupts, not even the most boring of stories one is telling to him; he quietly listens, nodding his head.

"It is fascinating, devilishly fascinating, Captain!", he exclaims once in a while, and Brigden the superannuated sailor embarks on another story, placing his wooden leg onto the table.

Captain Brigden is an old salt, devilishly old, but even his stories do end once. Besides, the Captain grows tired, drinks up his beer and retires to the neighbouring garden to sit under the wild pear tree and to wonder whether this land-lubber, Mr. Dickens, believed the incident in Singapore he was telling him; and if he did, incidentally, whether he should be informed that the outcome of the story was slightly overdrawn, all so slightly overdrawn...

So the armchair in the bower is empty again, but not for long. The sound of the post-horn can be heard from the distance and the yellow coach appears from the cloud of dust on the Sussex road. It is approaching 'The Ancient Soldier' among formidable lashes of the whip, for Mr. Ryerson on the box is intent on cracking his whip indeed. The coach is right here, its passengers alighting and stretching eager to have some refreshments. Mr. Dickens's eyes blink mysteriously as they all are alighting. Now, is not that man with those tawdry trousers our old acquaintance the schoolmaster of Stratford? And that blonde-headed ruddy boy, is he not little David Copperfield? Ladies and gentlemen proceed towards the bower while Mr. Cross is approaching loaded with foaming glasses of beer. Among the noise of merriment emanating from the groups of passengers nobody cares any more about the little old man with the wily smile; only Captain Brigden, who

has returned meanwhile, peeks furtively at his face, to see if the little old man has believed the incident in Singapore.

Mr. Ryerson, the coachman in the red waistcoat, is cracking his whip again in front of 'The Ancient Soldier'. The coach rolls away, the inn and its environs fall silent.

Suddenly a straw hat with a broad rim and a red parasol appear in the distance, together with a pair of worried, sorrowful eyes. Elly is approaching on the Sussex road towards 'The Ancient Soldier', where Mr. Dickens drinks up his beer at once, takes his leave from his friends, the captain and the innkeeper; and sets out in the direction of Miss Elly, his stick in hand joyfully knocking.

"Father, Father", exclaims the caring daughter, "we have been searching every nook and corner of London for you, where ever have you been roaming again, Father?"

"I have written a few episodes of a novel, my dear child", answers the little old man cheerfully, while making a sly remark to himself:

"Be as it may, I would take an oath that the man in the tawdry trousers was the schoolmaster of Stratford!"

(Translated by Géza Marácz)

III.

ESSZÉK, TANULMÁNYOK

Fabiny Tibor

**Theodráma és maszkabál
Luther és Shakespeare**

A 70 éves Géher Istvánnak 35 éve(s) tanítványi tisztelettel

1.

Luther teológiájának egyik legeredetibb, legsajátosabb, egyszerre legijesztőbb és legmegnyugtatóbb felismerése az a „drámai” gondolat, hogy Isten önmaga ellentétének („*sub contrario suo*”) rejtőzik el. Ám nemcsak elrejtőzik, hanem el is rejt dolgokat, s nemcsak ő rejtőzik, és rejteget, hanem a nagy ellenfél a Sátán is, s az ő követői és szolgálai ugyanezt teszik; maga a világ is a rejtőzések és elrejtettségek nagy és összetett hálózata, s a történelem színpada sem más, mint egy nagy maszkabál, álarcosbál.

Luther művészi, drámai teológiája ezen a ponton Shakespeare életművével rokon, hiszen az angol drámaíró színdarabjai is arról szólnak, hogy „színház az egész világ” (*Ahogy tetszik*), s a nagy *theatrum mundi*, a világ színpadán mindenki valamilyen szerepet játszik. Ráadásul Shakespeare is éles szemmel látta és láttatta, hogy a világ a feje tetején áll („world turned upside down”), minden fordítva van a valóságban, mint ahogy az embernek az első látásra tűnik: más a látszat és más a valóság. Shakespeare tragédiái és komédiái egyaránt az önismeret drámái: a humor, az önmagunkon való nevetés képessége helyre tesz és felszabadít, mert olyan tükröt tart elénk, amely kiugrasztja önmagunk elől is rejtegetett gyengeségünket és silányságunkat, ám mindezt derűvel és szeretettel teszi. Csak akkor nem tudunk felszabadultan önmagunkon is nevetni, ha tényleg megátalkodottak vagyunk, ám ilyenkor megérdemeljük a büntetésünket. Az *Ahogy tetszik* Rosalindája, vagy a *Szeget szeggel* Hercege egyformán önismeretre nevel. Az előző derűsen és női bájjal, a második az idősödő férfiember némileg mesterkéltné rafinériájával.

A shakespeare-i nagy tragédiák pedig arról szólnak, hogy a világ egy sajátos álarcosbál szerint van berendezve: senki sem az, aminek látszik, vagy aminek gondolja magát. Vannak nagy hitetők, machiavellista szédítők, akik visszaélnék az emberek naivitásával, s önmaguk karrierjét rendezik meg, s sokan, akik az elvetemült gonosz szerepét játsszák, azonosulnak is ezzel a szereppel (*III. Richard*). Van, aki elindul a lejtő útján, ám hamarosan maga is észleli, hogy nincs megállás (*Macbeth*).

A „feje tetejére állított világ” nagy tragédiái a *Hamlet* és a *Lear király*. Hamlet először csak észleli, mint ezt először az egyik mellékszereplő mondja, hogy „valami búzlik Dániában”, majd a Szellemmel való találkozása után

benyomása megszilárdul: „kizökkent az idő, ó kárhozat / hogy én születtem helyretolni azt”. Hamlet nagy felismerése: amennyiben a hatalom birtokosai szerepet játszanak, vagyis megtévesztenek, akkor ezzel szemben csak még jobb szerepjátszással, még jobb megtévesztéssel kell védekezni. „Ezentúl ildomos lesz nekem furcsa álcát öltenem”. Az örült szerepét kell eljátszania, a bolondét, nemcsak azért, hogy ne vegyék komolyan, hanem főleg azért, hogy így megtudja, kifürkésze az igazságot. A szerepjátszás tehát az ismeretelmélet eszköze. Direkt módon nem lehet megtudni az igazságot, csak „indirekt módon”, mondja ezt a maga naiv és szimpla módján szintén szerepet játszó vén és ügybuzgó Polonius is. A maszkok mögül a drámában mindenki kémkedik és nyomoz: Polonius és Claudius figyeli Hamletet; ezt teszi a két figyelésre bérelt egykori barát, Rosencrantz és Guildenstern, azt viszont nem veszik észre, hogy a legzseniálisabb maszkot a legnagyobb játékos, a legzseniálisabb nyomozó, Hamlet viseli, aki még egy színdarabot is megrendez, hogy Claudiusról lerántsza a maszkot: „tör lesz e darab / Melyen a király, ha bűnös, fennakad!” Mindez így is történik, de a maszk nélküli igazság ára egy olyan vérfürdő, ahol a gyilkos és az ártatlan egyaránt elpusztul.

Hasonló, talán még nagyobb mélységet jár be Shakespeare *Lear királya*, ahol a hatalom és hízélgés érzéketlenné és vakká teszi a naiv, de nem velejéig romlott hősöket. A királynak meg kell örülnie ahhoz, hogy értelmes és normális legyen, a másik félrevezetett apának, Glosternek meg kell vakulni ahhoz, hogy – legalábbis képletes értelemben – ismét láthasson. A jóbi szenvedés mélységeit járják be, azzal a különbséggel, hogy ők azért némileg felelősek saját tragédiájukért, hiszen ők annak idején és most is a szerepjátszó világszínház, s nem a valóságérzet és erkölcsi tudat logikájának engedtek. Lear saját szívét, a szeretetet száműzi, amikor Cordeliát, a hízélgő szerepjátszást visszautasító legkisebb leányát tagadja ki. Glostert a hataloméhes, ám nagyszerű színész fattyú-fia ugyancsak megtéveszti, amikor az őszinte gyermeki szeretet maszkját veszi magára, s elhiteti apjával, hogy Edgar fivére az ő életére tör. Edgar Hamlethez hasonlóan felismeri, hogy a gonosz és megtévesztő világ maszkabálján neki is álarcot kell viselnie. Színház a színházban: Edgar is örültet játszik, Szegény Tamást, hiszen jól tudja: a túlélés, a megmenekülés csak akkor lehetséges, ha maga is maszkot visel. Áll a bál. Ilyen a világ, ilyenek az emberek, ilyen a történelem. Nem más a világ tehát mint egy maszkabál. William Shakespeare ezt a dráma művészetével, két generációval korábban német földön Luther Márton ugyanezt a teológia művészetével jelenítette meg.

2.

Az alábbiakban Luther egyes műveit vesszük szemügyre, s megpróbáljuk e drámai szemléletet nyomait az egyes szövegben is megtalálni. Tudnunk kell, mint erre Eric W. Gritsch amerikai egyháztörténész Lutherről

szóló *Isten udvari bolondja* című monográfiájában felhívja a figyelmet, hogy „Luther azzal válik ki kortársai közül, hogy úgy jelenik meg, mint aki szívét a kabátujján hordja, odadobva sipkáját a nyugtalan lelkiismeretű egyszerű embereknek, megszólaltatva csengőit, hogy figyelmeztesse az egyház és a világ hatalmasait Isten rendíthetetlen hatalmára, és lábait a Krisztus uralmáról szóló hír felvidító és megdermesztő dallamára mozgatja egy végéhez közeledő világban.”

Luther mint „Isten udvari bolondja”, valamint Shakespeare egyedül igazat beszélő bolondjai arra emlékeztetnek bennünket, hogy e „maszkbál” akár teológiai, akár drámai látomása valószínűleg egy töről fakad. Megkockáztatjuk, hogy mindkettőjüknek egy a mestere: Luther minden bizonnyal tudatos, Shakespeare pedig gyanúnk szerint öntudatlan tanítványa volt ennek a mesternek, aki szerintünk Pál apostol. Pál apostol alapján Luther többször is emlékeztetett arra, hogy „látványosság lettünk a világnak” (*„theatron egenéthémen tó kosmó”* / *„speculum facti sumus mundo”* 1 Kor 4,9) A Korinthusiakhoz írt első levél szól a „kereszt bolondságáról”, az „igehirdetés bolondságáról”. „Mert a keresztről szóló beszéd bolondság ugyan azoknak, akik elvesznek, de nekünk, akik üdvözülünk, Istennek ereje. Mert meg van írva: „Elveszem a bölcsök bölcsességét, és az értelmesek értelmét elvetem.” Hol a bölcs? Hol az írástudó? Hol e világ vitázója? Nem tette-e bolondsággá Isten a világ bölcsességét? Mivel tehát a világ a saját bölcsessége útján nem ismerte meg Istent a maga bölcsességében, tetszett Istennek, hogy az igehirdetés bolondsága által üdvözítse a hívőket... Mert az Isten bolondsága bölcsőbb az emberek bölcsességénél... azokat választotta ki az Isten, akik a világ szemében bolondok, hogy megszégyenítse a bölcsüket”. (1 Kor 1) Ézsaiás, Pál apostol, a Magnificat Máriája mind arról tanúskodik, hogy Isten a nagy felforgató, a szubverzív rendező a világ rendjében, azaz rendetlenségében.

3.

Már az előreformációs mozgalmakat (lollardok, waldensesek, husziták) is az a felismerés mozgatta, hogy az egyház, illetve annak irányítói képmutatók, azaz hipokriták, hiszen életükkel, szolgálatukkal nem felelnek meg annak az eszménynek, amit képviselniük kellene. Luthernél is gyakran megjelenik az a kép, hogy a pápa és a követői maszkot viselnek: „sokan azt mondják, hogy a pápa az egyház feje, s amit ő parancsol az Istentől van...a pápa azonban csak az egyház maszkja, nem az egyház.” (LW¹ 4,53). „Ilyenek a képmutatók; az egyháznak tekintik magukat, ám csak a maszkjuk nagyobb és ruhájuk fényesebb mint az igazán hívőké.” (LW 5,147). A Hegyi beszéd, s

¹ LW = Pelikan, J. – Lehman, H. (szerk.), *Luther's Works, American Edition* 55 vols, (Saint Louis, Concordia Publishing House-Fortress Press, 1955-1986). Luther szövegét saját fordításomban idézem. F.T.

azon belül is Mt 7,15 („Óvakodjatok a hamis prófétáktól, akik juhok ruhájában jönnek hozzátok, de belül ragadozó farkasok”) magyarázatában Luther reformátor társaival együtt megtalálta antiklerikális mozgalmának *locus classicus*-át. Amit Jézus a farizeusokról, a törvénytudókról, az Írás lelkét nem ismerőkről mondott, ugyanúgy érvényes saját korukra, a pápákra, a skolasztikus teológusokra. Ők azok, akik elzárják az Írásokat az egyszerű néptől. Ők azok, akikről Jézus beszélt, ők a maszkot viselő, báránybőrbe bújt farkasok. Az Isten ígéjéhez ragaszkodó hívő azonban nemcsak szelíd, mint a galamb, hanem ravasz is mint a kígyó, felismeri a lelkeket, s tudja, kicsoda az igazi bárány, és ki a báránybőrbe bújt farkas.

4.

Ám a helyzet ennél sokkal bonyolultabb. Nemcsak a képmutatók, hanem maga az Isten is maszkot ölt, és maszkot ad másoknak. Isten úgy nyilatkoztatja ki magát, hogy elrejt, mintegy „becsomagolja” önmagát: „Amikor Isten kinyilatkoztatja magát nekünk, akkor ezt úgy teszi, hogy egy fátylat, takarót tesz önmagára, s ezt mondja: „ez alatt találsz majd meg engem” (LW 1,15). Luther egyik kedvenc igehelye Ézsaiás 45, 15: „Bizony, te rejtőzködő Isten vagy!” Isten rejtőzködése az ő kegyelméből fakad, hiszen az ember nem tudná elviselni az erejét és fényességét. Egy 1517-es prédikációjában írja Luther, hogy amíg az ember általában azért rejt el a dolgokat, hogy letagadja őket, addig Isten éppen ellenkezőleg: azért, hogy kinyilatkoztassa őket.

„Az egész teremtés Isten arca vagy maszkja” (LW 26, 94) – írja Luther Galata 2,6-hoz fűzött magyarázatában. Hozzáteszi, hogy bölcsességre van szükség ahhoz, hogy Istent meg tudjuk különböztetni a maszkjától. A világ nem tudja ezt a különbségtételt megtenni.

Isten leggyakrabban önmaga ellenétének maszkjába (*sub contrario suo*) rejtőzik el. Luther tíz éven keresztül (1535-1545) írta a Genézis könyvéről szóló kommentárját. Nem sokkal a halála előtt tudta csak befejezni. Mózes I. könyvének egyik legszínesebb alakja József, aki az Egyiptomba érkezett, s őt egykor eláruló testvérei előtt nem fedi fel, hanem elrejt önmagát. Shakespeare hőseihez hasonlóan testvéreit ő is indirekt módon akarja kiismerni, illetve bűnükre figyelmeztetni. József szerepjátékszása, játéka Luthert Isten sajátosan művészi „játékára” emlékezteti, aki éppen azért játszik velünk, ugrat minket, hogy a képmutatásunkat, önbecsapásunkat ugrassza ki. „Isten játszik velünk és ezt mondja: 'mivel a képmutatásban olyan jól érzed magadat, hízelegsz magadnak, s arról álmodozol, hogy minden bűntől megtisztultál, íme feltárom neked és megmutatom önmagadnak, hogy az én szememben, és lerántom rólad az önelégültség és a képmutatás maszkját.’” (LW 7,238) Mintha Shakespeare *A vihar*-jának Prosperója, vagy a *Szeget szeggel* Hercege beszélne! S amikor Luther a kommentárjában Genézis 45,5-höz ér, amikor József felfedi magát a testvérei

előtt (a drámában ez általában az *anagnoris*), Luther ezt írja: „Isten néha eltakarja és elrejtí önmagát, nehogy mi őt felismerhessük és reá nézhessünk. A valóságban ő az élet, a dicsőség, az öröm, a béke Istene; ez az Isten valódi arca. De néha eltakarja önmagát és maszkot ölt magára, s úgy jelenik meg előttünk, mintha a harag, a halál és a pokol Istene lenne. Vedd ezért észre, és légy bölcs annak belátására, hogy ő mindezt azért teszi, hogy alázatossá tegyen téged, hogy hűségesen kitartsál, s várjad az Úr kezét, s hogy megláthasd az ő arcát.” (LW 8,31) Más helyen ezt Luther Istennek a „szokatlan”, „furcsa” cselekedetének (*opus alienum*) nevezi, s ezt állítja szembe az ő szeretetével és kegyelmével, ami az ő igazi cselekedete (*opus proprium*).

5.

De menjünk még tovább! Isten még saját beszédébe, kinyilatkoztatásába is elrejtí önmagát. A „mezítelen Istenhez” (*deus nudus*) az ember nem férhet hozzá. Az ő kinyilatkoztatása az ő rejtőzködésének, önmaga álcázásának egyik módszere. Védelem ez nem önmaga, hanem az ember számára. Az ő beszéde, igéje lesz az a „maszk”, az a ruha, amibe ő beöltözik, hogy az ember találkozhasson vele. Az 51.zsoltár 1.versének magyarázatában ezt írja: „Ne gondoljuk azt, hogy Dávid az abszolút Istennel beszél. Ő azzal az Istennel beszél, aki az igéjének és ígéreteinek ruháját öltötte magára, így az 'Isten' nevéből nem zárhatjuk ki Krisztust, akit Isten megígért Ádámnak és a többi ősatyának. Ezt az Istent kell nekünk megragadni, nem a mezítelen, hanem a felöltözött, s önmagát az ő igéjében kinyilatkoztató Istent, hiszen egyébként összeroppannánk a félelemtől. Másképpen beszélnek Istennel a próféták és a pogányok. Az utóbbiak nem az ő igéjén és ígéretein keresztül beszélnek vele, hanem a saját szívük gondolataival, a próféták azonban az ő ígéreteibe és igéjébe öltözött Istennel. Ez az Isten, aki ilyen kedves ruhát öltött magára, ennyire bájos maszkot, aki az ő ígéreteiben így kicsinosította magát –, ez az Isten megfogható számunkra, erre örömmel nézhetünk fel, ebben megbízhatunk. Az abszolút Isten azonban olyan, mint egy vasfal, aminek ha nekiütközünk, akkor szétzúzzuk magunkat. A Sátán éjjel és nappal azon munkálkodik, hogy a mezítelen Istennel találjuk szembe magunkat, s hogy elfelejtsük azokat az ígéreteket és áldásokat, amelyeket Jézus Krisztusban megmutatott, s hogy csak Istenre, Isten ítéletére gondoljunk. Ha valóban ez történik, akkor megsemmisülünk és kétségbeesünk.” (LW 12,312)

6.

Még ennél is van tovább – Isten a Sátán maszkjában. A földi életében küzdő, küszködő embert rendre csapások érik és ezért szenved. Jóbként szemléli, hogy a rossznak, az istenteleneknek milyen jó dolga van, amíg az istenfélőket pedig mintha érthetetlen okból büntetné az Istent. Luther maga is megannyiszor tapasztalta, hogy kísérti őt (*Anfechtung*) valaki, talán az Isten, talán a Sátán. Mert Jóbot ki sújtotta szenvedéssel? A Sátán? Az Isten? Isten megengedte, a Sátán végrehajtotta, Jóbot – akárcsak majd egyszülött Fiát – Isten kiszolgáltatta az ember ellenségének. Jób is, Luther is offenzívának, támadásnak éli meg a kísértéseit, hiszen nem adtak alapot ilyen agresszióra. Ézsaiás 45,9 („Mondhatja-e a formálójának az anyag: Mit csinálsz? És a készítmény ezt: Nem ügyes a kezed?”) – Luther ezt írja: „Az istenfélőknek rosszul megy a dolguk, az istentelenek meg csak jutalmat nyernek. Ebben a helyzetben a test káromolni akarja az Isten munkáját. Ma is csak azt tapasztaljuk, hogy a mi szavunk és Isten ígéje teljesen hiábavaló, minden fordítva működik, s Isten munkája igazságtalannak tűnik számunkra. Isten és a Sátán maszkkal és más külső lelkekkel gyötörnek bennünket, s hogy már azt gondoljuk, hogy akit Istennek gondoltunk, az tulajdonképpen a Sátán, s amit a Sátánnak tulajdonítottunk, az pedig az Istentől jött, s ilyenkor ezt mondjuk bensőnkben, 'bárcsak meg sem születtem volna'”. (LW 17, 127). Luther itt felidézi Jézusnak az Isten által történt elhagyatottságát a kereszten (Mt 27,46), Jeremiás elkeseredettségét, hogy megátkozta a napot, amikor született (Jer 20,14), a zsidók vándorlás közbeni sóhaját, hogy inkább az egyiptomi szolgásban maradtak volna, és saját maga mélypontjait, amikor megbánta, hogy egyáltalán az evangélium szolgálatába állt. Sátán a „miért”-ekkel ostromolja az emberi szívet, de itt nem szabad teret engedni neki, hanem a szemet becsukva, az értelmet megölve az ígéhez kell menekülni.

A Galata-levél kommentárjában (1535) írja Luther, hogy Pál apostol egyértelműen állítja (5,11), hogy nem az evangéliumot prédikáljuk, ha az igehirdetés után úgy mennek a dolgok tovább békében, mint addig mentek... Ráadásul a világ még biztos jelet lát abban, hogy eretnokség, tévtanítás hangzik ott, ahol azt látja, hogy az evangélium hirdetését követően nagy felkavarodás, megbolydulás, támadások és szekták keletkeznek. Így – írja Luther „Isten az ördög maszkját, és az ördög pedig az Isten maszkját viseli. De Isten azt akarja, hogy őt felismerjék az ördög maszkja alatt, s azt akarja, hogy az ördög megítéltesse az Isten maszkja alatt.” (LW 27,43) Ha Isten emberei megszólalnak, a zsoltárossal együtt átélik a nyomorúságukat: „Hittem, ha így szólok is: Igen, nyomorult vagyok!” (116,10) A kereszt, s annak képviselete ezért botránykő. A világ számára a keresztyének „veszélyes emberek”, mondja Luther. De Krisztus a Hegyi beszédben boldognak nevezi azokat, akiket az igazságért üldöznek. Az egyháznak is üldöztetést kell szenvednie, ha tisztán hirdeti az evangéliumot. Az ördögöt egyedül az bosszantja és nyugtalanítja, ha az evangéliumot hirdetik, mert az végképp

lerántja róla az isteni maszkot, s megmutatja, hogy ki is ő valójában, hogy ő nem az Isten, hanem az ördög. „Ha az evangéliumot hirdetik, az mindig a kereszt botrányával jár, mert egyébként nem támadtuk, hanem csak megcírógattuk az ördögöt. Ha valóban támadás éri őt, akkor nem marad nyugton, hanem iszonyatos zavart és káoszt teremt mindenütt.” (LW 27,43)

A világ nagy maszkabáljában természetesen a Sátán is maszkba öltözik, s a világosság angyalának adja ki magát (2Kor 11,14). Jézus a búcsúbeszédében erre figyelmeztette az övéit, s Luther Jn 15,18 magyarázatában írja, hogy az „Ördög nem akar feketének látszani, hanem az Isten igéjének, a keresztény egyháznak, a hitnek, a szeretetnek a gyönyörű köpönyegében akar ragyogni”. (LW 24,264). Hogyan lehet akkor az egyszerű hívőnek megismerni, hogy ki igazán Isten embere és a ki a Sátáné? Luther szerint egyértelműen a gyümölcsöt kell nézni, s abból kiderül az igazság.

7.

A lutheri teológia alapvetően a paradoxonokra (*theologica paradoxa*) épül. A *Heidelbergi disputáció* 3. és 4.tézise például így hangzik: „Az emberek cselekedetei, mégha mutatósak és jóknak tűnnek is, megvizsgálva mégis halálos bűnök. Az Isten cselekedetei mégha éktelennek és bajt hozóknak tűnnek is, a valóságban halhatatlan érdemek.”

Magyarázatként Luther az alábbiakat fűzi a téziszhez:

„Ézs 53,2 alapján nyilvánvaló, hogy Isten cselekedetei éktelenek: 'nincs neki alakja, sem ékessége'. És 1 Sám 2,6: Az Úr megöl és megelevenít, a halálba visz és visszahoz. Ezt így kell érteni: az Úr megaláz és megrettent minket a törvénnyel és bűneink megláttatásával, úgyhogy egyrészt az emberek előtt, másrészt saját magunk előtt semmiknek, bolondoknak, gonoszoknak látszunk, sőt valóban azok vagyunk. ...És ez az, amit Ézs 28,21 Isten idegen munkájának nevez, hogy elvégezhető legyen az ő saját munkája (vagyis megaláz önmagunk előtt, elveszi magunkban való bizakodásunkat, hogy irgalmával felemelhessen és Benne bízókká tegyen minket)...”

A *Heidelbergi disputáció* híres 19-21. tézisében így fogalmaz Luther: „Nem az nevezhető teológusnak, aki Isten láthatatlan dolgait az ő teremtetett műveiben felfogva szemléli. Hanem az nevezhető méltán teológusnak, aki Istennek látható műveit, azaz a 'hátát', a szenvedésekben és a keresztben szemlélve fogja fel. A dicsőség teológusa a rosszat jónak, a jót rossznak mondja, a kereszt teológusa azt mondja, ami a valóság.”

Luther szembe állítja a a dicsőség teológusát a kereszti teológusával. Az előbbi át akar nézni a kereszten, s Isten titkait akarja fűrkészni, az utóbbi viszont a szenvedésben szemléli Istent, mert Ő önmaga ellentétének látszatában mutatja meg önmagát. Vagyis a dolgok nem azok, amiknek látszanak. Amik jónak tűnnek, minden szempontból azt a látszatot keltik, hogy jók, ám a valóságban azonban éppen a nekik tulajdonított jószág és a beléjük vetett bizalom okán minden bizonynyal halálos bűnök.

8.

„Krisztus megváltott minket a törvény átkától, úgy, hogy átokká lett értünk – mert meg van írva: 'Átkozott, aki a fán függ'”- írja Pál apostol Gal 3,13-ban. Krisztus a keresztfán a mi bűneink büntetését, a nekünk járó átkot viselte el önként érettünk, helyettünk és miattunk. Megtörténik tehát a „boldog csere”, miként Luther írja: „Ő magára vette a mi bűnös természetünket, s nekünk az ártatlan és győzelmes személyét adta cserébe. Ebbe vagyunk tehát felöltöztetve, s immár szabadok vagyunk a törvény átkától, mert Krisztus önként átok lett érettünk, ezt mondván: 'Emberségem és istenségem áldás nekem, s nincs semmire sem szükségem. De megüresítem magam. (Fil 2,7) Magamra veszem ember a te ruhádat és maszkodat; ebben a ruhában fogok járni, ebben fogom elszenvadni a halált, azért hogy te szabad légy és megmeneküljél a haláltól.'” Így, amikor a mi emberi maszkunk volt rajta, abban a maszkban ő hordozta az egész világ bűneit, elfogták, szenvedett, keresztre feszítették, meghalt, meghalt miértünk, mert átokká lett. Ám mivel Isten volt és Örökkévaló személy, a halál képtelen volt őt megtartani. Ezért harmadnap feltámadott a halálból, és most örökké él, nincs rajta immár sem bűn, sem halál, sem a mi maszkunk többé, hanem tiszta igazságosság, élet és örökkévaló áldás.

9.

Luther szerint a legszörnyesebb maszk, amit Jézus Krisztus a kereszten magára vesz, az a „féreg” maszkja. Jézus Krisztus ugyanis, amikor a kereszten a 22.zsoltár 2. versét idézi, „Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engemet?” (Mt 27,46, Mk 15,34), akkor ebben a kiáltásban benne van az egész zsoltár, különösen a 7.vers: „De én féreg vagyok nem ember”. A kereszten „féreggé” vált Krisztus magában hordja az emelygés, a rothadó bűz, a botrány, a szétmállás, azaz az utálat, a megvetettség konnotációját.

Amikor Luther a Zsidókhoz írt levelet kommentálja, s ott a 2.fejezetben a 8.zsoltár idézetével találkozunk: „Rövidebb időre kisebb tetteid őt az angyaloknál”, azt írja, hogy helytelen azoknak a magyarázata, akik ezt a zsoltárt egyértelműen Krisztusra vonatkoztatják, hiszen Krisztus esetében nemcsak arról van szó: „rövidebb időre” kisebb lett mint az angyalok, hanem

valami sokkal radikálisabbról, nevezetesen, hogy Krisztus egyenesen féreg lett, mint ahogyan ezt a Zsolt 22,7 írja. (LW, 29,126).

Luther ehhez a képhez (Krisztus=féreg) egyes kommentárjaiban rendkívül gyakran visszatér. A kép exegézisét tovább boncolja János-kommentárjában, amikor Jn 3,14-15 („És ahogyan Mózes felemelte a kígyót a pusztában, úgy kell az Emberfiának is felemeltetnie, hogy aki hisz, annak örök élete legyen őbenne”) értelmezésekor a rézkígyót (4Mózes 21,8) a zsoltáros férgével azonosítja, s rámutat, hogy maga Krisztus az, aki rézkígyóként, féregként ott függ a keresztfán, mindenki által megvetetten. A kígyó mérge azonban gyógyulás is a sebekre. A nép bizonyára Mózeset is örültnek tarthatta, írja Luther, hiszen nem érthették, miért éppen azt a kígyót önti rézbe, és teszi fel a póznára, amelyik megmarta őket. Miért mondja, hogyha erre rézkígyóra felnéznek, akkor megmenekülnek? Mózes azonban nyugodtan cselekszik, mintát készített az élő, mérges kígyóról. Luther korának népi bölcsességére hivatkozik, hogy amennyiben valakit megmar egy veszett állat, akkor annak az állatnak a szőrét a sebhez kell kötni, akkor begyógyul a seb. Akiket megmarta a kígyó – vagyis a bűn – azoknak a keresztre, azaz Krisztusra kell tekinteniük, ahol ott függ a Krisztus, mint valami gonosz, mérgező féreg. Olyan ő most, mint az a kígyó, aki megkísértette az embert a paradicsomban. A világ elvetette, megvetette, bűnözőként keresztfára szegezte, nem istenként, hanem mérges féregként tekintettek rá, undorítónak tartották, megköpdösték, jó ízlésű emberek elfordultak tőle.

10.

Isten nemcsak rejtőzködik, nemcsak a Sátán maszkját hordja, hanem a maszkabál szerepeit is kiosztja. Amikor Luther Gal 3,13 „Krisztus megváltott minket a törvény átkától, úgy, hogy átokká lett értünk – mert meg van írva: ’Átkozott, aki fán függ’”- magyarázatához érkezik el, mindenekelőtt Jeromos és a szofisták értetlenségét pellengérezi ki, hiszen ők túlzásnak tekintik ezt a részt, s iszonyodva elutasítják azt, mondván Pál apostol nem beszélhetett itt komolyan. Így Jeromosék kegyes buzgóságukban fel nem foghatják, hogy miként lehetne az átok vagy ürülék képen kereszttől közelíteni Krisztushoz. Azt igyekeznek kimutatni, hogy Pál nem pontosan idézi Mózeset, hiszen Mózes a fára akasztott főben járó bűnözőről mondta ezt, nem pedig Krisztusról, aki nem tolvaj, hanem szent és igaz.

Luther azonban Pál apostol védelmére kel, s a szöveget alaposabban megvizsgálva mondja, hogy Krisztus nem önmaga miatt, hanem miérettünk lett átokká. Önmaga tiszta és ártatlan ember, s nem kellene, hogy a fán függjön. A törvény a bűnösöket ítéli el, ám ha Krisztus, az ártatlan bárány a tolvajok és a gazemberek, a világ bűneit magára vette és hordozza, akkor ő maga lett a tolvaj, hiszen „önként ment a halálba, hagyta, hogy a bűnösök közé sorolják, pedig sokak vétékét vállalta magára” (Ézs 53,12). A próféták,

írja Luther, jó előre látták, hogy Krisztus lesz „a legnagyobb tolvaj, gyilkos, parázna, rabló istenkáromló akit valaha is látott a világ Most ő nem a saját nevében cselekszik, most nem az Isten és Szűz Mária fia. Most ő a bűnös, aki hordozza Pálnak, az egykori istenkáromlónak, és keresztényüldözőnek; Péternek, Krisztus megtagadójának; Dávidnak, a paráznának és gyilkosnak bűnét; azokét, akik miatt a pogányok között káromolják az Isten nevét (Rm 2,24). Krisztus nem követte el ezeket a bűnöket, de magára, a saját testére vette azokat, hogy az ő vérével elégtételt szerezzen értettük” (LW 26, 277). Krisztus azonosult a tolvajokkal és bűnösökkel, s ezért tolvajként és bűnösként is végezték ki. Luther szerint ez a kép Krisztusról a legsodálatosabb, legörömtelibb vigasztalás számunkra, hiszen Krisztus helyettünk vette magára az átkot, és mi szabadok vagyunk attól.

Luther megfogalmazásában Krisztus mint maszkot vette magára a mi bűneinket, a minket sújtó átkot: „Amiképpen Krisztus felöltötte magára a mi testünket és vérünket, így kell nekünk is őt magunkra öltönnünk, s úgy kell őt megismernünk, hogy ő a mi bűneinkbe, átkunkba, halálunkba és minden gonoszba öltözött.” (LW 26,278) Azért lett ő átok és bűn, hogy mi Isten igazsága lehessünk őbenne. (2Kor 5,21) Minden bűnünket az ártatlan báránnyá kell vetnünk, mert amelyiket nem vetjük reá, az elpusztít bennünket. Ézsaiás 53: „Mindnyájunk vétkét reá vetette”. S ekkor jött a törvény, és azt mondta: a bűnösnek meg kell halnia. Ezért lett átokká az, aki ott függ a fán, Krisztus lett az Isten átká.

Luther minden tanítás legvidámabbikának, a legtöbb vigasztalás forrásának tekinti azt a tant, hogy miénk Isten szavakkal le nem írható és számokkal fel nem becsülhető szeretete és kegyelme. „Mert amikor a kegyelmes Atya látta, hogy minket agyonnyom a törvény, hogy mi átok alatt vagyunk fogva tartva, s innen sehogy sem szabadulhatunk, akkor elküldte a Fiát a világba, minden ember minden bűnét halmozottan reá vetette, s ezt mondta: 'Te leszel Péter, aki megtagad, Pál, aki üldöz, káromol és kerget, Dávid, aki paráználkodik, a bűnös, aki az almából evett a paradicsomban, a lator a kereszten'. Minden személy, aki valaha is bűnt elkövetett, Te leszel. Te fizetsz az ő bűnükért, Neked kell azt jóvá tenned. És ekkor jön a törvény és ezt mondja: 'Bűnösnek találtam őt, aki mindenki bűnét magára vette. Egyedül csak benne látok bűnt. Ezért meg kell halnia a kereszten!' Megtámadja, s megöli őt. E tett által az egész világ megtisztul, megszabadul minden bűntől, kiszabadul a halál torkából és minden gonoszságból.” (LW, 26,280)

Más szavakkal, írja Luther, az átok az áldással kerül konfliktusba. Az átok akar győzni, de az áldás isteni és örökkévaló. Krisztus, aki maga az igazságosság, áldás, kegyelem, élet legyőzi e három szörnyet: a bűnt, a halált és az átkot. Kol 2,15 szavaival: lefegyverezte a fejelemségeket és hatalmasságokat. Csodálatra méltó és mindent fölülmuló ez a párbaj, írja Luther, s az erről szóló tanítás a legfontosabb doktrína. (LW 26,282) Hálával és bizalommal kell elfogadni ezt az „édes tanítást”, amelyben ennyi vigasztalás van számunkra, s amely azt tanítja, hogy Krisztus átokká lett

értünk, az Isten haragjára méltó bűnössé, hogy a mi ruhánkba öltözött. Mivel önként vette magára a mi bűneinket, ezért helyénvaló volt, hogy Isten haragját és büntetését hordozza.

Mily boldog csere, amely magára veszi a mi bűnös személyünket, s nekünk adja cserébe az ő ártatlan, győzedelmes személyét! Mi ebbe a személybe „öltözzünk be”, s szabadokká válunk az átoktól. Krisztus a mi maszkunkat magára vette, büntetésünket elszenvedte, s a feltámadott Krisztuson nincs már e maszk, hanem mi is az új teremtetés részesei lehetünk.

Luther szerint ez az apostoli írásmagyarázati forma. Csak a Szentlélek segítségével beszélhetett így Pál apostol, – s tegyük hozzá – Luther is. Luther olyan ihletettséggel éli át az élet és a halál, az átkokká vált Krisztus és a törvény küzdelmének minden egyes mozzanatát, mintha helyszíni közvetítést adna. Előadásmódjának köszönhetően úgy érezzük, mi is jelen vagyunk e kozmikus méretű párbaj helyszínén, s bár jól tudjuk, ki a végső győztes, mégis fogainkat összeszorítva, az izgalomtól kiugorni akaró szívünket visszafogva drukkolunk, szorítunk az Élet fejedelmének.

11.

Theodráma és maszkabál. Rejtőzködés, feje tetejére állt világ, maszk, paradoxon, feszültség, katarzis. Érdemes Shakespeare után – sokszor talán a géheri olvasattal olvasott Shakespeare után – olvasnunk vagy újraolvasnunk Luthert. Meglepő tapasztalatban lesz részünk: kiderül, hogy a teológia (is) szédületesen izgalmas (lehet)!

Ágnes Péter

Keats's Renaissance Sceneries

"Intensity is known today as the 'souerayne' distinction of Renaissance poetry" in Professor Geher's judgment.¹ Keats was probably enchanted by this intensity when he first read Spenser's *Epithalamion* and next, when he read *The Faerie Queene*, "[h]e ramped through [it]...like a young horse turned into a Spring meadow".² If it was his enchantment with this intensity that made him a poet, one of his own seminal theses about poetry is also connected with the concept of intensity. After he had composed some verses, at first mainly imitative of Spenser, Leigh Hunt, Chatterton, Wordsworth, and Byron, later, but amazingly close in time to the imitations, he had written sonnets that have already the flawless perfection and the intellectually and emotionally exceptionally complex metaphoric idiom of his characteristic and distinctive voice, like *On First Looking into Chapman's Homer*, *After Dark Vapours*, *On the Sea*, *On Seeing the Elgin Marbles*, and after the successful experimentation with verbal, musical and painterly recreation of the sensuous beauty of natural sceneries like *I stood tiptoe upon a little hill* and his first *ars poetica*, *Sleep and Poetry*, at the time when he was working already on *Endymion*, though still young and without too much experience about man or woman, life and poetry, in December 1817, he hit upon one of his profoundest statements about what quality it was that made great poetry: "the excellence of every Art is its intensity capable of making all disagreeables evaporate, from their being in close relationship with Beauty and Truth." (Keats 1970.42)

After the publication of his first volume in 1817, he started a systematic and strict regime to educate himself to be a poet ("That which is creative must create itself", he says most enigmatically in one of his letters³), and wanted to test his own qualifications by writing a long poem. Although according to the Preface to the long poem, *Endymion*, he found everything he had composed previously, including his long poem, "a feverish attempt, rather than a deed accomplished", in his letter to Benjamin Bailey, one of his best friends and critics of the period, he insisted upon a long poem being the best test of one's inventive vigour, which he takes "to be the Polar Star of Poetry, as Fancy is the Sails, and Imagination the Rudder." (27). In the same letter he defined the long poem in terms of a Renaissance garden: "Do not all lovers of Poetry like to have a little region to wander in where they may pick and choose, and in which the images are so numerous that many are

¹ Geher 125.

² C. Cowden Clarke quoted in Gittings 68.

³ Keats 1970, 156.

forgotten and found new in a second Reading: which might be food for a Week's stroll in the Summer? Do not like they this better than what they can read before Mrs Williams comes down stairs?" (27)

His poetry is full of definitions of the qualities of poetry or mental conditions by the use of some of the garden and forest images he found in Renaissance poetry, first of all in Spenser and Shakespeare.

The first known poem of his, *Imitation of Spenser*, composed early in 1814, consists of four Spenserian stanzas, in which the influence of the isle of Mirth and the Bower of Bliss (II Cantos 6 and 12 in *The Faerie Queene*) has been identified by Miriam Allott.⁴ One can also detect traces of the Garden of Adonis (III. Canto 6) where everything seems to be on the move and the transition from one form of being to another seems to be a dominant narrative principle.

And all about grew euery sort of flowre,
To which sad louers were transformed of yore;
Fresh *Hyacinthus*, Phoebus paramoure,
And dearest loue,
Foolish *Narcisse*, that like the watry shore,
Sad *Amarinthus*, made a flowre but late,
Sad *Amarinthus*, in whose purpe gore
Me seems I see *Amintas* wretched fate,
To whom sweet Poets verse hath giuen endlesse date.
(Canto 6, stanza 45)

In *Imitation of Spenser* Keats employs not only the very difficult stanza, the classical references and the lush, painterly effects of Spenser, but also the attempt to reconcile the drive to escape from and the obligation to be engaged with reality.⁵ What, however, is more interesting, is his Spenserian attitude to character. Probably his interest in metamorphosis was encouraged, apart from Ovid, by the miraculous transitions in the characters of Spenser in *The Faerie Queene* as represented in the typical stanza quoted above. The constant metamorphosis of his creatures or, at least, the ambiguous or fluid identity of his characters is something that will be a distinctive aspect of Keats's understanding of human nature. The ambiguity of the angelic Madeline in *The Eve of St. Agnes* is unexpectedly revealed when, awakening from her sleep, she looks at Porphyro and "suddenly / Her blue affrayed eyes wide open shone; / Upon his knees he sank, pale as smooth-sculptured stone." Her eyes have the petrifying effect of Medusa (296-7). Or the faery's child in *La Belle Dame Sans Merci* appears to be both seducer and seduced and most famously in *Lamia* the snake lady is ready to help Hermes find his nymph fleeing from him on the condition that she is

⁴ Keats 3, introduction to the poem by Miriam Allott.

⁵ Motion 63.

transformed by him into the charming woman she used to be once, and indeed, she becomes “a lady bright, / A full-born beauty new and exquisite”(I. 171-2) to be reduced once again to the the status of a snake on her wedding day under the eyes of Apollonius, the philosopher, since “Do not all charms fly / At the mere touch of cold philosophy? (II. 229-230).

Judit Horgas claims that “[t]he forest beyond the city walls and the garden represented the natural environment for man in the Renaissance.”⁶ Often enough Keats combines the typical elements of the Renaissance forest and garden when he describes internal processes, the working of the brain or the texture of the soul. In the *Ode to Psyche* he gives an anatomically accurate description of the working brain and uses elements of the Renaissance forest and garden to give body to his concept of the interrelationship of the erotic impulse and creativity in the poet:

Yes, I will be thy priest, and build a fane
 In some untrodden region of my mind,
 Where branched thoughts, new grown with pleasant pain,
 Instead of pines shall murmur in the wind:
 Far, far around shall those dark-clustered trees
 Fledge the wild-ridged mountain steep by steep;
 And there by zephyrs, streams, and birds, and bees,
 The moss-lain Dryads shall be lulled to sleep;
 And in the midst of this wide quietness
 A rosy sanctuary will I dress
 With the wreathed trellis of a working brain,
 With buds, and bells, and stars without a name,
 With all the gardener Fancy e’er could feign,
 Who breeding flowers will never breed the same:
 And there shall be for thee all soft delight
 That shadowy thought can win,
 A bright torch, and a casement ope at night,
 To let the warm love in.

(lines 50-67)

Psyche will assume her divine status in the poet’s brain: it is poetic imagination that, inspired by love, will be able to realize the divine potential of the soul.

More specifically, the gardener Fancy is reminiscent of Spenser’s Neoplatonic description of the never ceasing creative effect of the Intellect to produce forms forever new in the *Gardin of Adonis The Faerie Queene* (III Canto 6). In Keats’s ode the garden is completely interiorized, in Spenser the *Gardin* is allegorical of the Neoplatonic concept of the origin and the fate of

⁶ Horgas 112.

the soul. In the *Gardin* there is a porter, *Genius*, who seems to be responsible for the creation of the souls and their submersion in the world of matter:

It sited was in frutifull soil of old,
And girt in with two walls on either side;
The one of yron, the other of bright gold,
That none might thorough breake, nor ouerstride:
As double gates it had, which opened wide,
By which both in and out men moten pass;
Th' one fair and fresh, the other old and dried:
Old *Genius* the porter of them was,
Old *Genius*, the which a double nature has.

He letteth in, he letteth out to wend,
All that to come into the world desire;
A thousand thousand naked babes attend
About him day and night, which doe require,
That he with fleshly weedes would them attire:
Such as him list, such as eternal fate
Ordained hath, he clothes with sinful mire,
And sendeth forth to liue in mortall state,
Till they againe returne backe by the hinder gate.
(Stanzas 31, 32)

Helen Vendler was the first to observe that the 5th stanza of the *Ode to the Nightingale* is composed of the same flowers that constitute the bower of Titania in *A Midsummer Night's Dream*.⁷ Shakespeare, whose constant presence in Keats's mind was a source of frustration at the beginning, soon became one of the most effective stimuli for Keats's creativity. In the sonnet *On Sitting Down to Read King Lear Once Again* he associates the drama, or perhaps Shakespeare himself, with an old oak forest:

Chief poet, and ye clouds of Albion,
Begetters of our deep eternal theme!
When through the old oak forest I am gone,
Let me not wander in a barren dream,
But, when I am consumed in the fire,
Give me new Phoenix wings to fly at my desire.
(lines 10-14)

Interestingly enough, in *Hyperion*, in which the kinship between Saturn and King Lear was observed as long ago as in 1925 by J. Middleton

⁷ Vendler 67.

Murry⁸, Lear as well as Shakespeare's memory is evoked again and again by oak trees:

Those green-robed senators of mighty woods,
Tall oaks, branch-charmed by the early stars
(Book I, lines 73-4)

This is the way the scenery is characterized where Saturn is sitting "quiet as a stone" (I. 4) with his unsceptred hands (I. 4) lying "nerveless, listless, dead" (I. 18-9) and where Thea appears to comfort him.

It has been observed several times that Keats's concept of nature is unique among the English poets of the Romantic Period. One of the most specific aspects of his natural landscapes is their literary character: by collocating images of gardens, bowers, and forests, carefully picked from the poems of mainly Spenser and Shakespeare, he creates sceneries that have nothing to do with nature observed, but by evoking the legacy of Renaissance intensity his things of nature instantly become quasi-symbolic signs of interior events.

Works Cited

- Geher, István. *Utószó* in Edmund Spenser. *Királyi szépség, mennynél fényesebb*. (Budapest, Magyar Helikon, 1978).
- Gittings, Robert. *John Keats*. (London, Penguin, 1968)
- Horgas, Judit. *Hálóval a szelet. Ökokritikai tanulmány a reneszánszról*. (Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2005)
- Keats: *Keats. The Complete Poems*. Ed. by Miriam Allott. (London, Longman, 1970)
- Keats 1970: Gittings, Robert. *Letters of John Keats*. A Selection Edited by Robert Gittings. (Oxford, Oxford University Press, 1970)
- Motion, Andrew. *Keats*. (London, Faber and Faber, 1997)
- Murry, John Middleton. *Keats and Shakespeare*. (Oxford, Oxford University Press, 1925. Repr. 1964)
- Spenser. Poetical Works*. Ed. by J. C. Smith and E. de Selincourt. (Oxford, Oxford University Press, 1912. Repr. 1975)
- Vendler, Helen. *The Odes of John Keats*. (Cambridge, Mass. 1983)

⁸ „Saturn is a Lear without his folly.” Murry 85.

Veronika Ruttkay

S. T. Coleridge on the Character of Shakespeare

“...the way I see myself in Shakespeare’s mirror. And as you look into my mirror, my mind-reader ...”¹

“That celebrated *Delphick* Inscription, RECOGNIZE YOURSELF, was as much as to say *Divide your-self*, or *BE TWO*. For if the Division were rightly made, all *within* would of course, they thought be rightly understood, and prudently managed.”²

Throughout his lectures on Shakespeare (1808-1819), one of S. T. Coleridge’s preoccupations – which also found its way into his *Biographia Literaria* – was the attempt to draw a character of Shakespeare. Scholars had been working on this project for at least a century, with a zeal that had become more and more methodical; evidence was sifted, unreliable facts about Shakespeare’s life were eliminated, just as texts of questionable origin were brought to trial. But even as the publication of an “authentic” edition became conceivable, the portrait of the author remained incomplete, a fact that made Francis Gentleman remark in 1773: “As to his character, it must be fished out of his writings; from whence, though abundant outlines offer, it is very critical to ascertain a strict likeness.”³ Gentleman, perhaps daunted by the difficulties, did not perform the textual “fishing”, and suggested instead that Shakespeare must have resembled the actor David Garrick, at least in some respects. Faced with the same difficulties and as impatient with the scanty historical data as Gentleman, Coleridge generally refrained from drawing a parallel between Shakespeare and any other human being (although he did observe a similarity between his physiognomy and that of Cervantes, which he found revealing).⁴ Instead, he again and again surveyed

¹ István Géher, *Shakespeare* (Budapest: Corvina, 1998 (1990)), p. 10 (my translation, VR).

² Earl of Shaftesbury (Ashley Cooper), *Characteristics of Men, Manners, and Opinions*, 3 vols, ed. John M. Robertson (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1964), 1: 113.

³ *Bell’s Edition of Shakespeare’s Plays* (9 vols, 1773-4), in Brian Vickers, ed., *Shakespeare: The Critical Heritage*, Vol 6, 1774-1801 (London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981), p. 110.

⁴ “The resemblance in their physiognomies is striking, but with a predominance of acuteness in Cervantes, and of reflection in Shakespeare, which is the specific difference between the Spanish and English characters of mind.” Coleridge, *Lectures 1808-1819: On Literature (Collective Works v)*, ed. by R. A. Foakes, 2 vols

Shakespeare's works in order to draw up an inventory of his "characteristics", paying particular attention to what he termed the "symptoms" of his genius, which presented themselves in his earliest writings.

It was not by accident that Coleridge spent so much time on *Venus and Adonis* in nearly all his lecture courses, and that he chose to include this material in the *Biographia Literaria*. It was for the same reason that he paid particular attention to *Love's Labour's Lost*, which he thought to have been Shakespeare's first play. As he wrote in a later note: "how many of S's characteristic Features might we not discover by studying this play, 'tho' as in a portrait taken of him in his Boyhood".⁵ As this remark suggests, Coleridge studied the poems and plays he considered early works with especial care, because he wanted to draw Shakespeare's character from them, true to the manner that he believed Shakespeare himself had discovered: by tracing the character's development or "philosophical history".⁶ This approach prevented him from understanding character as something "given": on the contrary, its essence was in *becoming*. Moreover, character was not visible on the surface: it had to be "fished out" (to adopt Gentleman's phrase) from the depths of texts, by reading signs that only the philosophical critic knew how to interpret or even how to notice. Coleridge thereby participated in a new Romantic discourse on character that started to take shape in the second half of the 18th century, and that – as Deidre Lynch among others has persuasively shown – transformed novel reading and writing practices together with other cultural fields, such as Shakespearean criticism.⁷ But Coleridge did not merely analyse characters of Shakespeare – he attempted a "Philosophical Analysis" of Shakespeare's character. In this, he was taking his cue from William Richardson, Professor of Humanities at the University of Glasgow, who published his first book under that title in 1774, and who elaborated his method in a number of further volumes of character criticism until the 1812 collected *Essays on Shakespeare's Dramatic Characters*.⁸

(Princeton: Princeton University Press, 1987), 2: 159. Further references to this edition will be indicated in the main text as *LL*.

⁵ Coleridge, *Marginalia* (*Collected Works* xii), 5 vols, ed. by H. J. Jackson and George Whalley (Princeton: Princeton University Press, 1992-2000), 4: 783

⁶ Cf. the definition of "philosophical history", which aims at "knowing how such a man became acted upon by that particular passion" (*LL* 1: 304). The point is developed in several ways, e.g. speaking of *Richard III*: "the character is drawn by the Poet with the greatest fulness and perfection, & he has not only given the character but actually shown its source & generation" (*LL* 1: 377).

⁷ Deidre Shauna Lynch, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), esp. 133-8.

⁸ The connection between Coleridge and Richardson was first pointed out by Richard Babcock in "The Direct Influence of Late Eighteenth Century Shakespeare Criticism on Hazlitt and Coleridge", *Modern Language Notes*, Vol 45 No 6 (Jun 1930), 377-387, p. 383.

What Richardson offered in these works was a new and systematic form of critical inquiry, which bore the hallmarks of Scottish Enlightenment thought. His single most important contribution to Shakespeare criticism was to take character as his primary structural unit, instead of the more usual arrangement of critical discussions according to individual rhetorical figures or according to beauties and faults in a given work. Indeed, Richardson's crucial move to focus on character above anything else can be considered as one of the founding gestures of modern British "criticism" in the stricter sense, which, as Neil Rhodes has recently argued, evolved in the second half of the 18th century from the remnants of – but at the same time in contradistinction to – rhetoric.⁹ This does not mean, however, that Richardson's character criticism was purely "literary": he incorporated forms of inquiry from both philosophy and rhetoric. His 'philosophical analyses' were especially indebted to the moral philosophy of Hume and Adam Smith, and to the critical acuity of Henry Home, Lord Kames, the most influential proponent of the "new rhetoric" of the second half of the 18th century.

Richardson's usual procedure was to start by diagnosing a change in the given figure's behaviour, which he then attributed to a change in his or her "inner constitution". This could be explained, for instance, as a result of a change in the direction of the "ruling passion", which affected the operation of faculties like the understanding or the imagination, or of the moral sense, so that the character became almost a different person. Richardson took great care to detect the earliest symptoms of the transformation, in order to explain what happened and why, and usually found the most telling signs in the characters' language. Following Kames's discussions in *Elements of Criticism* (1762), Richardson identified rhetorical figures in the plays that signalled strong passion and paid close attention to the syntax of the soliloquies (and especially where it broke down). Generally, he practised – to borrow a term from Paul Ricoeur – a hermeneutics of suspicion: what a character said was not necessarily what he or she meant, or, even more importantly, what he or she felt. A familiar example of this is Richardson's defence of Hamlet's apparent inconsistencies: the prince's "jocularity", his (real or fake) madness and, above all, his "inhuman" response to Claudius's prayer. Richardson provides an explanation for all these by establishing a moral principle crucial to all his interpretations: "we deceive ourselves."¹⁰ This justifies his consistent strategy of reading Shakespearean characters against the grain. As Margreta de Grazia puts it: "Interpretation delved below, mining the text for a justification concealed from and mystified by its surface. Inaudible and imperceptible, the essential meaning of [Hamlet's] words was stifled within the postulated inner regions of his soul."¹¹

⁹ Cf. Neil Rhodes, *Shakespeare and the Origins of English* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 189–208.

¹⁰ *Essays on Some of Shakespeare's Dramatic Characters* (London: 1797), p. 132.

¹¹ Margreta de Grazia, *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus* (Oxford: Clarendon, 1991), 223–4.

Coleridge was an even shrewder character critic than Richardson, as we can see not only from his lectures on literature, but also from the comparative analyses published in his periodical *The Friend* (most importantly, “Luther” and “Rousseau”), and from a number of other writings. The weight character-drawing carried with respect to his own self-image can be estimated from a (probably self-created) legend according to which Napoleon himself waited anxiously for the “character” Coleridge announced he would give of him in the *Morning Post*. Even if he never produced a finished character of Shakespeare (or, for that matter, of Bonaparte), he kept collecting traits that might contribute to one.

In 1808, in preparation for his first lecture series, he drew up his first list based on *Venus and Adonis*, starting with a general observation: “An endless activity of Thought, in all the possible associations of Thought with Thought, Thought with Feelings, or with words, or of Feelings with Feelings, & words with words” (*LL* 1: 66). The associations between thought, word and feeling were crucial, in Coleridge’s view, for the proper functioning of language as a medium between the subject’s interiority and the external world. They also justify Coleridge’s reading of character through his or her language: rhetoric, in this view, both conceals and reveals subjectivity. An example seemingly far from Shakespeare may put this into perspective. In an article entitled “Character of Pitt” (1800), which was originally meant to accompany the “Character of Napoleon”, Coleridge argued that William Pitt the Younger (Britain’s Prime Minister) lacked a proper character because in his earliest childhood he failed to associate feelings with feelings and associated words with feelings only in a limited sense: his “premature dexterity in the combination of words [...] obscured his impressions, and deadened his genuine feelings”, for “he associated all the operations of his faculties with words, and his pleasures with the surprise excited by them”.¹² Pitt’s very dexterity with words bears witness to an atrophy of both thought and feeling: “One character pervades his whole being. Words on words, finely arranged, and so dexterously consequent, that the whole bears the semblance of argument...”¹³ Coleridge’s Pitt, then, is a “man of words” in the worst possible sense, and his very words betray his hollowness. Shakespeare’s “first” poem, by contrast, reveals the poet to be the exact opposite: employing “all the possible associations” between word, thought, and feeling, and thus displaying an “endlessly active” intellect.

In his 1808 notes, Coleridge subsequently calls attention to the power of Shakespeare’s Imagination (as something that can “produce and reproduce” the effects of passion and of the “poetic feeling”), and then lists, with quotations from the poem, a number of other traits, like the “Sense of Beauty”, “Love of natural Objects”, “Fancy, or the aggregative Power”,

¹² Coleridge, *Essays on his Times (Collected Works iii)*, ed. by David V. Erdman, 3 vols (Princeton: Princeton University Press, 1969) 1: 219

¹³ *Essays on his Times* 1: 224. The “Character of Pitt” is discussed in connection with Coleridge’s views on language in Paul Hamilton, *Coleridge’s Poetics*, pp. 109-111.

“Imagination” (“modifying one image or feeling by the precedent or following one”), and Shakespeare’s capacity to describe “natural objects by clothing them appropriately with human passions” (*LL* 1: 66-8). Most of these are related to the affective component in Shakespeare’s art. With the final point, however, Coleridge returns to his first observation:

8. Energy, depth, and activity of Thought without which a man may be a pleasing and affecting Poet; but never a great one. Here introduce Dennis’s – enthuse: & vulgar pass: – & from the excess of this in Shakespere be grateful that circumstances probably originating in choice led him to the Drama, the subject of my next lecture – (*LL* 1: 68).

The reference to John Dennis’s criticism is significant here. Dennis, whom Coleridge had already cited in his notes to the previous lecture, was among the first to base his view of poetry on the principle of passion and the association of ideas.¹⁴ He also revived Milton’s definition of poetry as “simple, sensuous, and passionate” stating that “Poetry is Poetry, because it is more Passionate and Sensual than Prose.”¹⁵ As the editor of Dennis’s works E. N. Hooker pointed out, both Wordsworth and Coleridge had been avid readers of Dennis in their early years.¹⁶ However, while Dennis’s importance for Wordsworth has been studied in depth and from various perspectives, the nature of Coleridge’s reliance on his theories has been rarely treated.

What did Coleridge mean by referring to Dennis’s distinction between the “enthusiastic” and the “vulgar” passions in poetry, and which of the two informed Shakespeare’s work according to him? At first sight, the predominance of the ‘vulgar’ seems more likely – this is indeed what R. A. Foakes, the editor of Coleridge’s lectures suggests in his note (*LL* 1: 68n). Dennis states that “vulgar passion”, which is attached to objects in ordinary life and to everyday conversation, informs the writing of dramatic dialogues. Moreover, it “is preferable [to the enthusiastic passion], because all Men are capable of being moved by the Vulgar, and a Poet writes to all”.¹⁷ The enthusiastic passion, on the other hand, takes pleasure in the indefinite and the half-comprehended; it belongs to the higher sphere of religious and moral sentiment. However, this is also the passion which Dennis links to

¹⁴ Cf. Martin Kallich, *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England: A History of a Psychological Method in English Criticism* (The Hague, Paris: Mouton, 1970), pp. 35-45. See also Timothy Clark, *The Theory of Inspiration: Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing* (Manchester: Manchester University Press, 1997), pp. 67-8.

¹⁵ *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701), in *The Critical Works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker, 2 vols (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1939), 1: 197-278, p. 215.

¹⁶ *The Critical Works of John Dennis*, 2: lxxiii.

¹⁷ In *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), in *The Critical Works of John Dennis*, 1: 339.

thought and meditation, and this should give us pause, because meditation is one of the key-words in all versions of Coleridge's account of Shakespeare. Dennis writes: "Enthusiastick Passion, or Enthusiasm, is a Passion which is moved by Ideas in Contemplation, or the Meditation of things that belong not to common Life. Most of our Thoughts in Meditation are naturally attended with some sort and some degree of Passion; and this Passion, if it is strong, I call Enthusiasm."¹⁸ Is it possible that Shakespeare's great "activity of thought" in *Venus and Adonis* betrays his propensity for this more sublime, but also potentially dangerous passion?

Coleridge certainly claims that Shakespeare does not participate in the passion of the lovers which he so masterfully describes in *Venus and Adonis*.¹⁹ But if we assume that, according to Coleridge, Shakespeare's inspiration is enthusiastic in its origin (in the sense that it derives from contemplation as opposed to ordinary life), then his subsequent turn to the drama must be explained as occurring not because, but in spite of, this original tendency. If this was indeed Coleridge's surmise, then he could be identified as one of the first critics to introduce drama into Shakespeare's hypothesised creative process. Shakespeare, in this interpretation, becomes himself a character with inner depth, someone who had gone through the foundational change which, in William Richardson's analyses, makes for a character's interpretability *and* thoroughgoing ambiguity at the same time. A Shakespeare conceived along these lines may become a legitimate subject of analysis and of critical "treatment". Although this interpretation of Coleridge's Shakespeare is based on conjecture, it seems to be supported by a note Coleridge made for his following 1808 lecture, where he reiterated Shakespeare's characteristics:

Lastly, he – previously to his Drama – gave proof of a most profound, energetic & philosophical mind, without which he might have been a very delightful Poet, but not the great dramatic Poet/ but this he possessed in so eminent a degree that it is to be feared &c &c – if –

But Chance & his powerful Instinct combined to lead him to his proper province – in the conquest of which we are to consider both the difficulties that opposed him, & the advantages

(LL 1: 82)

¹⁸ *The Critical Works of John Dennis*, 1: 338.

¹⁹ For Shakespeare's aloofness in *Venus and Adonis*, see for instance Coleridge's 1811 notes: "It is throughout as if a superior spirit more intuitive than the Parties themselves not only of every motion, look and Act but of every subtile Thought and feeling, the whole flux and reflux of the Mind, were placing the whole before our view, yet himself all the whole unparticipating in the passions & actuated only by that pleasurable excitement and emotion which is connected with the ~~fervid~~ successful activity, the energetic fervour, of his own Spirit as vividly exhibiting what it had so accurately & profoundly contemplated." (CN 4115)

What Coleridge suggests here is that Shakespeare's excessively philosophical mind could have led him into some danger, although he does not spell out what kind of danger he means. We might recall that philosophy (or metaphysics) appears in Coleridge's own poems as a cause for anxiety, as in "The Eolian Harp" or in "Dejection", where the "habit" of abstract thinking is presented as potentially deadly. Jon Mee has recently argued that "Enthusiasm in Romantic poetics provided both poison and cure"; in other words, that Romantic poetics were defined in contradistinction to enthusiasm (which had been long theorised as a form of mental disease), while retaining some of its key elements.²⁰ Coleridge's Shakespeare is certainly not enthusiastic in the sense of being driven by a religious ardour, with its potentially radical (and communitarian) implications. But he might have been conceived as enthusiastic due to the predominantly philosophical and meditative passion which Coleridge detects in his work. Moreover, Coleridge seems to say that this passion – perhaps akin to what he calls the "*thinking* disease" in his notebooks (CN III: 4012) – in itself might have led him astray, had he not found his 'proper province' on the stage.

Shakespeare escaped from the consequences of his own original passion thanks to "chance" and a "powerful instinct" that made him turn into a new direction. With the same move, he discovered his own "character" as a dramatist. To translate this into Dennis's terms: Shakespeare's antidote to his own enthusiasm was precisely the artistic cultivation of "vulgar passion", which is necessary for stagecraft. Coleridge's account of this transformation seems to be related to an argument he made repeatedly, according to which an overabundance of ideas "naturally" seeks relief in definite forms. Hamlet's passion for thought leads to his love for words, the "half-embodiments" of ideas which give them "outness" (LL 1: 540). Coleridge seems to have intimated that something similar happened, on a larger scale, to Shakespeare himself, namely that his meditative mind turned to the opposite principle of dramatic embodiment as a way of averting its own penchant for the indefinite. According to Tomalin's report of a lecture from 1811, Coleridge described the process by which Shakespeare found his "proper" self as a kind of psychomachia between the poet and the abstract philosopher:

With regard to his education, it was little more than might be expected from his character. Conceive a profound metaphysician & a great poet, intensely occupied in thinking on all subjects, on the least as well as the greatest – on all the operations of nature & of man, & feeling the importance of all the subjects presented to him – conceive this philosophical part of his character combined with the poetic – the twofold energy constantly acting; the Poet, and the philosopher embracing, but, as it were, in a warm embrace, when if

²⁰ Jon Mee, "Mopping Up Spilt Religion: The Problem of Enthusiasm", *Romanticism On the Net*, 25 (Feb 2002), <http://www.erudit.org/revue/ron/2002/v/n25/006009ar.html> (Paragraph 1).

both had not been equal one or the other must have been strangled.
[...]

His education was the combination of the Poet & the Philosopher – a rapid mind, impatient that the means of communication were so few and defective compared with what he possessed to be communicated.

From this cause his images followed upon each other & if his genius had not guided him to the stage Shakespeare would by them have been rendered a writer rather to be wondered at than admired.

Therefore it was, that in all the great characters, it was still Shakespeare, – now imitating this, now imitating that – now displaying the operations of a mind under the influence of strong intellect – , sometimes without, & sometimes against the moral feeling. (*LL* 1: 230)

This is Coleridge's myth of the origin of Shakespeare's character and, simultaneously, of the characters of Shakespeare. Shakespeare's excessive passion for abstract thought could have produced something not quite human: "to be wondered at" rather than "admired" (otherworldliness is also suggested by another comment on *Venus and Adonis*: "he writes exactly as if of an other planet" [*LL* 1: 70]). Shakespeare's very style, the way "his images followed upon each other", betrays a dangerous potential. As Coleridge stated earlier:

Even the very diction evidencing a mind that proceeding from some one great conception finds its only difficulty in arranging & disciplining the crowd of Thoughts which from that Matrix rush in to enlist themselves – no looking outward by wit or Book-memory –

Characters – others so characteristic (i.e. psychological portraiture) as to be characterless, quoad the Poet – How wonderfully is Shakespeare the living Balance! (1: 126)

Shakespeare's characters give embodiment to the poet's passion for thought; that is why they are "characteristic" in themselves and at the same time "characteristic" of the poet. This means that even the metrical traits Coleridge observed in their speech – the "involution of metre" expressive of "Impetuosity of Thought" – are in fact doubly motivated: first, by the character's state of passion, and secondly, by Shakespeare's own intellectual energy, which is channelled through them. Furthermore, that is why the most significant ("favourite") characters display "the operations of a mind under the influence of strong intellect" (*LL* 1: 230) – and the tragedies bear witness to the potentially fatal consequences of such excess. But they are also the means by which Shakespeare emancipates his own mind from his (supposed) dominant passion. As one by one he "assumes" the different characters, he becomes more and more securely preserved from anything

that is potentially fearful or enthusiastic. His philosophical passion disappears in the perfect finish of his characters, and yet it is present in all of them; in their overpowering intellectualism, in the philosophical accuracy of the portraiture, and – in the case of the minor characters – in their occasional surplus of brilliance which is ‘not naturally their own’.²¹

According to this narrative (which is submerged, but still traceable throughout Coleridge’s criticism) Shakespeare’s plays can be read as connected stages in a process of psychological self-regulation, one of those new techniques of self-culture that Deidre Lynch has associated with the rise of the Romantic character. This is why Coleridge, speaking of Shakespeare’s plays, proposes “to pursue a psychological, rather than a historical mode of reasoning”, taking them “as they seemed naturally to flow from the progress & order of his mind.” (LL 1: 253) This is not the cool logical “order” of scientific inquiry, although it is in a sense also scientific, since, according to Coleridge, Shakespeare performed something like a “philosophical analysis” of the powers of the mind through writing his characters. But even more fundamentally, it is an order that serves to regulate Shakespeare’s own (enthusiastic) passion, resulting in

the balancing & reconciling of opposite or discordant qualities, sameness with difference, a sense of novelty and freshness with old or customary Objects, *a more than usual State of Emotion with more than usual Order, Self-possession & Judgment with Enthusiasm and vehement Feeling*, and which while it blends and harmonizes the Natural and the Artificial still subordinates Art to Nature, the manner to the matter, and our admiration of the Poet to our sympathy with the Images, Passions, Characters and Incidents of the Poem. (LL 1: 245, emphasis added)

Coleridge’s implicit account of how Shakespeare “treated” himself by regulating his potentially dangerous passion is comparable to other powerful narratives of imaginative self-healing of the period, most importantly perhaps to Wordsworth’s *Prelude*. It is also quite evident that, in some oblique fashion, another portrait has been inscribed into this portrait of Shakespeare, namely that of Coleridge himself. It would be wrong to suggest that Coleridge understood Shakespeare as a version of himself, but it is certainly true that his own conflicts and preoccupations found their way into the portrait.²² In any case, connections between the “philosophical critic”

²¹ These themes are elaborated throughout the lectures, e.g.: “The wonder was how he should thus disguise himself & have such miraculous powers of conveying the Poet without even raising in us the consciousness of him.” (LL 1: 290)

²² Theodore Leinwand in a masterful essay on Coleridge’s Shakespeare has identified several such connections (although that is not the article’s main focus). Cf. Leinwand, “Shakespeare, Coleridge, Intellecturition”, *Studies in Romanticism*, 46:1 (Spring 2007), 77-105.

and his subject would not have surprised Coleridge, who once casually remarked that when “a man is attempting to describe another’s character, he may be right or he may be wrong, but in one thing he will always succeed, in describing himself” (CN 1:74). Instead of offering further speculations in this direction, this essay has tried to take a closer look at how it became possible for Coleridge to study Shakespeare in this manner *at all* – how has Shakespeare become a “round” character, a figure of ambiguous symptoms and underlying conflict, someone to decipher, or to conduct a dialogue with. John Dennis’s categorization of the passions seems to have helped Coleridge to introduce drama into Shakespeare’s elusive character, making it legible as a sign that straddles life and meditation on life, drama and philosophy. By postulating an initial division as well as a change of direction in Shakespeare’s creative impulse (reminiscent of Richardson’s accounts of characters’ transformations), Coleridge has managed to turn Shakespeare’s plays into products of a generative conflict, and elements in a submerged narrative. By doing so, he also made the reading of Shakespeare’s works a potentially endless task – a task which has become inextricably associated with the circuitous paths towards modern self-understanding.

Velich Andrea

A londoni aranyművesek a középkor végén

Az aranyműves céh – nevével ellentétben – nem kizárólagosan aranyművességgel foglalkozott. Tagjai a legelső ismert források tanúsága szerint arany- és ezüsttárgyakat, ékszereket készítettek, illetve a pénzverésben is fontos szerepet játszottak.¹

A céh alapításának pontos évszámát nem ismerjük ugyan, annyi azonban a fennmaradt források alapján bizonyos, hogy már 1179-ben pénzt vertek II. Henrik számára. 1327-ben pedig III. Edward kiváltságlevelében biztosította az aranyművesek jogait, ezzel hivatalosan is megvetve a mai napig működő céh alapját.² Az aranyművesek már 1339-ben saját székhelyet létesítettek a Cheapside-on lévő műhelyeik és boltjaik közelében.³ A Keresztelő Szent János egyházkerületben, a Foster köz északi végében fekvő telken székházuk a mai napig áll, többszörös átépítés után. (A két nagy londoni tűzvést követően 1666-ban, majd 1681-ben is átépítették, míg a mai székház épülete Philip Hardwick tervei alapján 1835-ben épült.)⁴ 1341-ben vásárolt kiváltságlevelük más ingatlanok birtokbavételét is lehetővé tette évi húsz font bérleti díj erejéig.⁵ Újabb fontos eseménynek számít az aranyművesek történetében, hogy III. Edward 1363-as rendelete szerint minden arany- és ezüstművesnek saját jellel kellett rendelkeznie, melyet a céhmesterek a minőségellenőrzések során minden jó minősítést nyert tárgyba beleütöttek.⁶

1393-ban II. Richárd engedélye alapján első ízben választhattak a mesterek négy vezetőt a céh munkájának összehangolására és irányítására.⁷ IV. Edward 1462-es kiváltságlevele a pecséthasználat és pereskedés engedélyezése révén végleg megszilárdította a céh jogi helyzetét.⁸ A minőségi aranyművesség egy következő állomása volt, amikor 1478-ban felállították a Fémjelző Hivatalt.⁹ A hivatal vezetője, a próbamester eleinte darabonként

¹ T.F. Reddaway. *The Early History of the Goldsmiths Company 1327-1509*. 2. (Edward Arnold, London, 1975) a továbbiakban Reddaway

² *Ordinances and Statutes MS 2524 fo.1*. London, Goldsmiths Hall, a továbbiakban Ordinances

³ John Stow. *A Survey of London written in the year 1598*. 257. (Sutton, London, 2005)

⁴ George Unwin. *The Gilds and Companies of London*. 77. (London, 1963)

⁵ Reddaway. 6.

⁶ *Statutes of the Realm*, 37 Edward III, c.7/ Reddaway. 317

⁷ Reddaway. 68

⁸ E kiváltságlevelet persze időről időre meg kellett váltaniuk, melyért IV. Edwardnak néhány évvel később 85 fontot, míg VII. Henriknek 1508-ban 300 márkát, azaz kb. száz fontot fizettek ki. Reddaway. 139

⁹ *Statutes of the Realm*, 17 Edward IV, c.1/Reddaway. 318

nyolc penny ellenében, később – az éves céhtagdíj bevezetése után – díjmentesen a megfelelő minőségű árukat egy, a készítésük időpontját is jelző bélyeggel látta el, ezzel lefektetve a modern fémjelzés alapjait. Minden műhelyből kikerülő tárgy minősége, és így értéke is e jeltől függött. A próbamester ezért a céhtől kiemelt, évi hús fontos fizetést kapott e fontos feladat megbecsüléséül, illetve, hogy a későbbi megvesztegetéseknek elejét vegyék.¹⁰ 1478-tól így minden angol minőségi arany- és ezüsttárgy 3 különböző jellel ellátva került piacra: a készítő jele (ami 1363-tól a készítő monogramja, majd 1697-től vezetéknévének első két betűje volt) mellett a próbamester próbabélyegét (fémjelét), illetve a céhmester hitelesítő jelét (mesterjegyét) tartalmazta. Ez a harmadik, koronás leopárdfejet ábrázoló, úgynevezett királyi hitelesítőjel adott aztán zöld utat egy arany- vagy ezüsttárgy piacra kerülésének.¹¹

A 15. század végén a legények, segédek és mesterek munkáját a négy céhvezetőn kívül két birtokigazgató, négy – a korábbi vezetők közül kikerülő – könyvvizsgáló-könyvelő, egy próbamester, egy titkár és egy kikiáltó hangolta össze és irányította. A tisztségviselőket minden év áprilisában újraválasztották, és az új vezetés a Szent Dunstan-napi ünnepség keretében lépett hivatalba.¹²

A 15. század végén az aranyművesek – más vezető céhekhez hasonlóan – legfőbb célja a gazdagodással járó tekintélynövekedés volt. Ez határozta meg ugyanis a céh hatalmát, a céhek közötti helyét, és súlyát a városvezetésben. Egy céh gazdagodásának azonban az ország békés kül- és belpolitikája, kiegyensúlyozott és szerteágazó kereskedelme is előfeltétele volt. Miután 1485. augusztus 22-én a bosworth-i csatában, III. Richard felett aratott győzelmével VII. Henrik uralomra került, az új, Tudor-dinasztia megszilárdítása érdekében a külső és belső rend megeremtésén fáradozott. Ebben – a Rózsák Háborújának zűrzavaros évtizedei után – a londoni városvezetés is partnere volt.

A rend és béke megőrzésére tett erőfeszítéseket az egyes céhek, így a londoni aranyművesek céhszabályzatának módosításaiban is megfigyelhetjük. Már 1477-ben elrendelték a törvényellenes gyülekezésekben és szervezkedésekben részt vevő legények céhükből való eltávolítását. (A céhtagság elvesztése a legnagyobb büntetésnek számított, hiszen elnyerését 7-10 esztendőss legénykedés, belépési díj lefizetése – esetenként egy helyette adott aranykanál –, illetve 1607 után a székház külön e célra épített műhelyében mestermunka elkészítése előzte meg.)¹³

¹⁰ *Goldsmiths Court Minute Book* A fo.199, London, Goldsmiths Hall, a továbbiakban Minute Book. A próbamester bélyegét 1660-ig évente az aranyművesek védőszentjének, Szent Dunstan ünnepének napján, május 19-én, 1660-tól pedig május 29-én változtatták meg. 1975 óta minden év első napján módosítják.

¹¹ John Forbes. "Search, Immigration and the Goldsmiths Company: A Study in the Decline of its Powers". 115.0 in Ian Anders Gadd—Patrick Wallis. *Guilds, Society and Economy in London 1450-1800*, IHR, London, 2002, a továbbiakban Forbes

¹² Ordinances fo.34/h

¹³ Ordinances fo.66/h

Beiktatásuk előtt az aranyművesek gondosan megvizsgálták leendő tanoncaik származását. Az idegen, azaz nem londoni szabad és külföldi legényeknek a kezeslevél bemutatása mellett biztosítékot is kellett fizetniük. Ez a céh- és városvezetésnek a potenciális rendbontókkal szembeni elővigyázatosságát jelzi. A skót származású Thomas Purposyng legénynek esküvételekor ezért kilenc font óvadékot is le kellett tennie, hogy kapcsolatait szülőföldjével később szervezkedésre, esetleges rendbontásra ne használhassa fel.¹⁴ Az aranyművesek szabályzata tiltotta a káromkodást, illetve egymás becsmérlését is, mivel a szidalmakat és kötekedéseket gyakran ütések, verekedések követték, és ezek rendbontáshoz vezethettek.¹⁵

A szakma népszerűségét mutatja, hogy a szigorú szabályok, kezeslevelek és óvadékok ellenére is egyre több legény jelentkezett. Az előzetes válogatások után az új legényeiket mestereiknek egy éven belül lajstromba kellett venni. Ettől kezdve tanoncaikat nem adhatták el vagy át, mestereik érték tanonckodásuk idejére kezességet vállaltak. A mesternek legénye távollétét/elutazását azonnal jelentenie kellett, illetve éjjelre házat zárva kellett tartania, nehogy kiszökjenek, és szervezkedve zavargásokat szítsanak.¹⁶ A legények elégedetlenségét és a rendbontást volt hivatott megelőzni az a szabály is, mely a mestereket kötelezte legényeik kielégítő eltartására, ruházására és oktatására, illetve tiltotta az életet vagy testi épséget veszélyeztető munka végeztetését.¹⁷ (A minőségvédő intézkedések mellett a szakma növekvő presztízsének és a legények túljelentkezésének tudható be az az 1490-ben hozott szabály is, mely szerint minden legénynek bizonyos írás- és olvasási készséggel kellett rendelkeznie. Ennek bizonyítására bejegyzésük időpontjában maguknak kellett nevüket és esküjüket a székházban található legénylistára felírni.¹⁸)

A céhen belüli feszültségek csökkentésére az egyszerre kitanítható legények számát korlátozták. Ugyanígy korlátozták – a céhvezetők és mesterek monopolhelyzetének megőrzése miatt – a libéria/egyenruha viselésére jogosult mesterek számát is, a fokozatosan növekvő létszám ellenére számukat 1482-1506 között 56-ról 49 főre csökkentették.¹⁹ A vidéki és külföldi legényekkel szembeni fokozottabb elővigyázat háttérében a rend és a monopóliumok megőrzésén túl a szakmai féltékenység állt. Az idegen, azaz nem londoni szabad mesterek nem vehettek fel legényeket, csak gyermekeiket taníthatták ki; a céh teljes jogú tagságának elnyeréséig pedig sem házat, sem műhelyt nem bérelhettek Londonban. Ezzel a londoniak megpróbálták az idegen aranyműveseket városuk falain kívül tartani. Az idegenek és a külföldiek mégis nagy számban voltak jelen (1468-ban 117

¹⁴ Minute Book A fo.186

¹⁵ Ordinances fo. 39/v

¹⁶ Ordinances fo. 48/v

¹⁷ Ordinances. fo 56

¹⁸ Ordinances fo.58/v

¹⁹ Ordinances fo.48/v, ill. Minute Book B fo.295

idegen és külföldi aranyműves jelenlétéről tudunk, míg 1479-1510 között újabb 319-en tettek esküt!), s ez elsősorban szaktudásuknak és a királyok támogatásának tudható be.²⁰ VII. Henrik 1494-ben például Flandriából Londonba csábította Adam Brusshelt, hogy az új angol pénz verését irányítsa.²¹

A 15. század végétől a gazdaság és a kereskedelem fellendülésével párhuzamosan a profitszerzés mind inkább előtérbe került, és minden területen érezte hatását. Így a fenti szabályok betartatása is egyre nehezebbé, illuzórikusabbá vált. A taglétszám korlátozása ugyanis rögtön veszélybe került, mielőst valaki megváltásáért a szokásos 4 font helyett nagyobb összeget ajánlott fel. Az aranyművesek minden szabályzat, királyi rendelet és racionális megfontolás ellenére 1510-ben felvették soraikba John de Lorent, mert az a céhnek húsz font megváltási díjat adott.²²

A pénz növekvő súlyával együtt a túlórákat, éjjeli munkát és ünnepi munkavégzést tiltó szabályok sorozatos áthágásával találkozunk. 1504-ben a céh közgyűlésén már az az igény is felmerült, hogy a boltok és műhelyek legnagyobb ünnepükön, Szent Dunstan napján is nyitva lehessenek. A mestereknek ezt a kérését a vezetőség végül leszavazta, de a kérdés felvetése már önmagában is mutatja, hogy "az idő a 15. század végétől mind inkább pénz".²³ Erre utal a mesterek 1506-os kérvénye is, hogy közgyűlést csakis ünnepnapokon hívjanak össze.²⁴ Ha valakinek a munkavégzését gátolták, vagy munkavégző képességét csökkentették, annak a bíróság kártérítést ítélt meg, így Pyrst mester azért fizetett kártérítést, mert egyik legénye ujját megsértette, és ezzel munkavégzését akadályozta, John Draper ugyanakkor azért részesült céhétől húsz shillinges segélyben, mert lábát munkavégzés közben törte el.²⁵

A középkor végén már nemcsak az idővel, de a pénzzel is mind gyakrabban takarékoskodtak. Az aranyművesek ezért csökkentették hivatalnokaik bérét: 1498-ban a próbamesterét húszról tizenhat fontra, a polgármester, vagy a király parancsára állított katonák napidíját pedig 1494-ben tízről hat shillingre szállították le.²⁶ A takarékosági intézkedések a vezetőket sem kímélték: 1492-től részükre a Szent Dunstan-napi mise előtt mindössze egyetlen italt engedélyeztek, az ünnepi vacsora költségeit pedig 24 fontban korlátozták.²⁷

²⁰ Minute Book A fo. 199, Minute Book C fo.17

²¹ S.B. Chrimes. *Henry VII.* 234 (Methuen, London, 1984)

²² Minute Book C fo.26

²³ Minute Book A fo.216

²⁴ Minute Book A fo.246

²⁵ Minute Book B. fo.55-56

²⁶ Minute Book B fo. 232, fo.58

²⁷ Minute Book B fo.5

A nyereségvágy fokozódására utal az is, hogy a tárgyak nemesfémtartalma az előírtnál sokszor alacsonyabb volt.²⁸ Minden szabály, azok évente többszöri nyilvános kihirdetése és a minőségellenőrzések ellenére a korabeli jegyzőkönyvek hosszasan sorolták azok nevét, akik a vevőket kisebb nemesfémtartalmú vagy rossz minőségű árukkal akarták megkárosítani. A felsoroltak között gyakran a céhvezetők neve is felbukkan, köztük Hugh Brice céhmestert, az 1485-ben londoni polgármesterré választott aranyművest is több ízben meg kellett bírságotlani ezért.²⁹ A hibás áruk készítőinek nevével egy egész könyv megtelt, így 1497-ben emiatt új könyvet kellett vásárolniuk és nyitniuk.³⁰ Míg a vezetők megrovással és kisebb pénzbírsággal megúszták, addig a többieket nyilvános megszégyenítéssel (a székház előcsarnokában néhány órát kalodában kellett eltölteniük), illetve harmadik vétség után tagságuk, s így londoni szabadságuk elvesztésével büntették.³¹

Az egyéni boldogulás, ügyeskedés és haszonszerzés hozzájárult a kora-középkori erős közösségi szellem lazulásához. A korabeli iratok mind gyakrabban említik, hogy az aranyművesek közül is egyre többen rossz pénzt, olykor annak helyettesítésére más tárgyakat dobtak a templom perselyébe. Mind többen maradtak távol az elhunyt aranyműves társakért mondott gyászmiséről is. Amíg 1469-ben összesen hét ember hiányzott az ünnepi gyászmiséről, addig 1475-ben 23-an, 1483-ban pedig már 38-an nem mentek el. Sokakat pedig a misén tanúsított illetlen viselkedésért kellett megbírságotlani.³² A távolmaradást a vezetők eleinte kipellengérezéssel, később pénzbírsággal próbálták megelőzni, de a gyászmisék számának szaporodásával ez mind nehezebbé vált. Egyre többen hagytak végrendeletükben pénzt az elhunytuk után évente mondatott gyászmisére és megemlékezésekre. A gyászmise ugyanis egyrészt a társadalmi elismerés egyik mércéjévé vált, másrészt az erre tett adomány az adóalapjukat is csökkentette, így a túlvilághit mellett az evilági praktikum is megjelent. Mivel a gyászmisék növekvő száma – 1496-ban már havi 25 gyászmisét tartottak! – mind jobban hátráltatta a munkavégzést, a részvétel biztosítása nem volt könnyű. Az aranyművesek végül az egymást érő gyászmisék anakronizmusát belátva, 1496-ban azokat rendeletileg heti két napban korlátozták.³³ A gyászmisék különben egyre inkább a végrendelező céhtag és a vezetőség közti alku tárgyává váltak. A céhvezetők először csak a misék megnövekedett kiadásaira (sekrestyés és pap fizetése, templom karbantartása és dekorációja, gyertyagyújtás és az énekkar költségei) hivatkozva a céhre hagyott összeget kevesellték, mint például John Shaa esetében, később azonban az

²⁸ 1300-ban I. Edward király volt az első Angliában, aki az aranyötvözetek minimális nemesfémtartalmát 19 1/3 karátban szabta meg. (28 Edward I c.20)

²⁹ Minute Book A fo. 201

³⁰ Minute Book B fo.1.

³¹ Ordinances fo. 48

³² Minute Book A fo. 178-231

³³ Minute Book B fo.112, Ordinances fo.42/h

adománytevőtől nyíltan nagyobb összeget követeltek, mondván: a céhnek másképpen az éves megemlékezés "nem éri meg". Ezért a Mrs. Jones által férje gyázmiséjére felajánlott 400 márka helyett a céhvezetés a "szolgáltatásért" ötszáz márkát követelt.³⁴

A pénz szerepének növekedésével párhuzamosan a hierarchia és a tekintély is hangsúlyosabbá vált. Más céhekhez hasonlóan az aranyművesek is mind nagyobb jelenlétre törekedtek a városvezetésben. Ha egy aranyműves vezetőt seriffé, vagy polgármesterré választottak, beiktatásakor az összes libériás aranyműves elkísérte Westminsterbe. Bárkákat béreltek, melyeken étel, ital és zenészek társaságában a Temzén elhajóztak az akkor még Londonon kívül fekvő Westminsterbe, ahol a király az új londoni városvezetést és kíséretét fogadta. Erre az alkalomra az aranyművesek a közülük kikerülő városvezetőnek eleinte ajándékokkal (1477-ben Hugh Hayford például hat serleget kapott ajándékba), a 15. század végétől azonban már készpénzzel "kedveskedtek" (1485-ben Hugh Brice 30 font, míg Sir John Shaa már 40 font készpénzt kapott).³⁵ A 15. század második felében öt aranyművest választottak londoni polgármesterré: John Paddesley-t, John Suttont, Matthew Philipet, Hugh Hayfordot és Hugh Brice-t.³⁶ A városvezetésben való részvételen kívül az is növelte tekintélyüket, ha egy tiszteletreméltó úr, udvaronc, vagy lovag céhükbe felvételét kérte. Amikor Thurston Brawderert 1515-ben városatyává választották, a polgármester kötelezte – mivel egyetlen céhhez sem tartozott – , hogy lépjen be ingyen valamelyik céhbe. Az aranyművesekre nézve igen megtisztelő volt, hogy Brawderer őket választotta. 1516-ra különben az aranyművesek már 24 nemes tagságával dicsekedhettek.³⁷ A hierarchia fontosságát jelzi, hogy 1512-től a polgármesterek az új céhvezetőktől azt követelték, hogy a céhtagság előtti esküjük a városvezetés előtt teendő esküjüket megelőzze.³⁸ A hierarchia céhen belüli erősödését és közösségi szellemet romboló hatását az is illusztrálja, hogy 1512-ben William Rede megtagadta, hogy a szokások szerint elhunyt társának, William Marshallnak koporsóját vigye. Ezért először megbírságozták, majd további makacs ellenállása miatt kizárták a céhből.³⁹

Amíg az aranyművesek többsége kisebb értékű tárgyakat és ékszereket készített, addig néhányan abban a kiváltságos helyzetben voltak, hogy a királyi udvart nagy értékű tálakkal, serlegekkel, lószerszámokkal és ékszerekkel láthatták el. (A céhen belüli munkamegosztást mutatja az aranyművesek 14. század óta használt címere is, melyen a leopárdfej mellett a kisebb tárgyak készítőit a csat, míg a drágább darabok előállítóit a serleg szimbolizálja.) Közülük VII. Henrik uralkodása alatt különösen Sir John Shaa és Bartholomeo Reed emelkedtek ki, akik kezdetben a királyi pénzverde

³⁴ Minute Book B fo. 134

³⁵ Minute Book A fo. 145-256

³⁶ A. F. Beavan. *The Aldermen of the City of London I.* 342. (London, 1908-13)

³⁷ Minute Book A fo. 298

³⁸ Minute Book A fo. 267

³⁹ Minute Book A fo. 259

felügyelői, majd a király fő ékszerszállítói voltak. Végrendeletükből az is kiténik, hogy nemcsak köztisztviselőben álló udvaroncok, céh- és később városvezetők voltak, de meglehetősen vagyonos polgárok is.⁴⁰ Amíg a jó minőségű arany- és ezüsttárgyak az aranyművesek presztízsét jelentősen emelték, addig a selejtes munkákat megvetés övezte, azokat többnyire – ha kijavítani nem lehetett – beolvasztották.

A vagyonosodást és tekintélyük növelését az aranyművesek ingatlanbefektetései egyszerre szolgálták. 1486-ban Thomas Wood arra is ráébredt, hogy nem elég az ingatlanokat megvásárolni, azok állagát is meg kell őrizni, ezért végrendeletében nagyobb összeget hagyott a céhe tulajdonában lévő ingatlanok tatarozására.⁴¹ Az ingatlanokat szanálás után – ha tudták – bérbeadták, többnyire kisebb céhek mestereinek. Az ebből befolyt összeg egy részén újabb házakat és telkeket vásároltak. 1493-ban megvették a romos "Star" fogadót. Állagának felmérésére, az üzlet lebonyolítására és a fogadó felújítására egy ideiglenes bizottságot is felállítottak.⁴² 1495-re az aranyművesek már 250 kisebb-nagyobb ingatlannal rendelkeztek, melyek éves bruttó 400 fontos bevételéből a fenntartási kiadások levonása után 186 font tiszta nyereség maradt. A birtokigazgatók az egyre növekvő számú ingatlan miatt munkájukat mind nehezebben látták el, a bérleti díjakat nehezen, gyakran bántalmazások közepette tudták csak beszedni, így 1495-ben már "sztrájkkal" fenyegetőztek.⁴³

A 15. század végén az aranyművesek megtakarításaikból nemcsak ingatlanokat vásároltak, de székházukra is sokat költöttek. 1478-ban felújították, majd 1485-ben egy zárt erkéllyel bővítették azt.⁴⁴ A kor divatja szerint ablaküvegezéssel és festéssel, az utca és a kert lekövezésével, illetve székházuk belső szépítésével – díszes kárpitok, bútorok, párnák, szőnyegek, és természetesen arany- és ezüsttárgyak vásárlásával – próbálták céhüknek

⁴⁰ Reddaway.306-7./ P.R.O /E 404 Wills enrolled at Hustings. Sir John Shaa például a Szent Péter templomra hagyott száz fonton, a havi gyászmiséken a szegényeknek kiosztandó húsz fonton, az essex-i utak javítására szánt húsz fonton s a végrendeletében barátaira hagyott aranygyűrűkön felül egyedül a Szent Dunstan egyházkerületben tíz ingatlant hagyott hátra.

⁴¹ Reddaway. 315

⁴² Minute Book B fo.19

⁴³ Minute Book B fo. 88 Az ingatlanbefektetés - egy-két esettől eltekintve - többnyire kockázatmentes, jó üzletnek számított. Az aranyművesek leghíresebb ingatlanfiaskója az 1609-es "ír kaland" volt, mely során a cipészekkel és fegyverkészítőkkel, illetve a festő- és üvegfestőkkel társulva, I. Jakab ulsteri betelepítésének keretében, 11 000 acre birtokot vettek Londonderry-től délkeletre. A Tyron és Tyrconnel grófjaitól elkobzott területeket Jakab először magánszemélyeknek próbálta eladni, majd e sikertelen kísérlet után azokat londoni céheknek adta el 52 000 fontért. A londoni városvezetés az összeget és a területet a 12 vezető céh között egyenlő részre osztotta. Mivel a vállalkozás nemcsak költséges és veszteséges volt, de politikai viharokat is kavart, az aranyművesek 1729-ben részüket Shelburne grófjának eladták, az érte kapott összegből pedig londoni ingatlanokat vettek, illetve 1740-ben elkészítették híres rokokó ékszergyűjteményük darabjait.

⁴⁴ Minute Book A fo.152-201

mind nagyobb megbecsülést szerezni. Nemcsak tekintélyüket emelte, de szakmai hírnevüket is öregbítette Szent Dunstan képmásának bearanyozása, illetve az az aranybetűs címer, melyet 1504-ben a kertkapun helyeztek el.⁴⁵ 1469-től gyarapították híres arany- és ezüstgyűjteményüket, melynek első, a mai napig tulajdonukban levő darabját, a Bowes-serleget 1554-ben készítették.⁴⁶ Székházuk egyre szaporodó berendezési tárgyai a dekoráción túl a fogadásokra, és a Szent Dunstan-napi fényűző vacsorákra összesereglett céhtagok, városvezetők és vendégek kényelmét és jóltartását is szolgálták.

Az évről évre megrendezett Szent Dunstan-napi ünnepség a tisztviselők beiktatásán túl fűszerezett kenyér és – eleinte néhány, később takarékosági okokból csak egy – ital elfogyasztása után a Szent Pál székesegyházban történő misehallgatásból, a székházban elköltött vacsorából, majd egyházkerületük, Keresztelő Szent János templomában az elhunyt céhtagokért mondott gyászmiséből állt. A jegyzőkönyvek tanúsága szerint a 450 tojás felhasználásával elkészített hatfogásos vacsorán 1495-ben 28 vendégük társaságában az aranyművesek többek közt öz-, kappan- és csukasültet, mandulás-tejszínes nyulat, csirkét, galambot és rombuszhalat, desszertként tejszínhabos epertortát ettek, miközben zenészek és színészek szórakoztatták őket.⁴⁷

A tekintélyes céhek, így az aranyművesek is, hatalmukat és gazdagságukat nagyvonalú adományokkal is hangsúlyozták. A szegényeknek kiosztott szénen, tűzifán és alamizsnákon kívül tagjaik özvegyei részére ingyenes szállást biztosítottak. A hagyományos, középkori adományok mellett a 16. század derekától – a humanizmus és reneszánsz szellemében – az oktatásra is áldoztak: az első tanulmányi támogatást, évi 6 font 13 shillinges ösztöndíjat, 1564-től ítelték oda egy Oxfordban vagy Cambridgeben tanuló diák számára.⁴⁸

A londoni aranyművesek gazdagságáról a velenceiek a 15. század végén elismerően írtak: "A Szent Pál székesegyházhoz vezető egyetlen úton (a Cheapside-on) több, mint ötven aranyműves bolt található, melyekben annyi arany- és ezüsttárgy van felhalmozva, mint Milánóban, Rómában, Firenzében és Velencében együttvéve."⁴⁹ Még ha a velencei forrás túlzottan hízelgő is, annyi bizonyos, hogy a Rózsák Háborúja után a gazdaság és kereskedelem fellendülésével párhuzamosan London, így aranyművesei helyzete is megszilárdult. Életükben a vagyonszerzés mindinkább a presztízs növekedését szolgálta, mely politikai és városvezetői pozíciójuk előfeltétele volt. Ingatlanbefektetéseik, a tulajdonaiknak szentelt mind nagyobb figyelem, azok szépítése, munkájuk fokozott minőségvédelme mind egy újfajta üzleti szellem ébredését mutatja. Mindez ugyanakkor - a mind nagyobb számban

⁴⁵ Minute Book A fo. 267

⁴⁶ Minute Book I. fo. 14

⁴⁷ Minute Book B. fo.89

⁴⁸ Minute Book I. fo.45

⁴⁹ A. F. Pollard. *The Reign of Henry VII from Contemporary Sources*. II. 217. (Longmans, London, 1914)

beáramló londoni és idegen legények jelentkezése mellett - egyre inkább a közösségi szellem felbomlásához, és a céh kereteinek fellazulásához vezetett, ezért mondható a 15-16. század fordulója a londoni céhek, köztük az aranyművesek életében a kapitalizmus nyitányának.

Vince Máté

Ekvivokáció az emelvényen

„Nyugodtan mondhatom az egyik komor szenátorral: *repertum est hodierno die facinus quod nec poeta fingere, nec histrio sonare, nec mimus imitare poterit* [ma egy olyan gáztett lepleződött le, amelyet sem költő nem tudna kitalálni, sem színész előadni, sem némajátékos bemutatni]”¹ – mondta Sir Edward Coke 1606. március 28-án Henry Garnet tárgyalásán. „A költő és a színész ne tudná?” – gondolta talán Shakespeare, és a példátlan büntettről, a Puskaporos merényletről keringő (vagy inkább keringtetett) információkat, gondosan megformált mondatfoszlányokat beleszőtte a *Macbeth*be.

Pontosabban, Géher István megfogalmazását felhasználva, Shakespeare-nek csak „ki kellett nyitnia a dolgozószoba ablakát, hogy a kéziratot átjárja a megsűrűsödött levegő”.² A *Macbeth* olyan időben keletkezett, amikor mindenkit foglalkoztatott, esetleg félelemmel töltött el a templomi pápisták színlelése, a jezsuiták kihallgatásaikon bemutatott csűrészavarása, vagyis ekvivokálása, aminek következtében „Nincs szem, mely az arcból / Kiolvasná a lélek alkatát”,³ és ami a vádlók értelmezésében lehetővé tette a Puskaporos merényletet. A kormányzat szemében minden katolikus lehetséges veszélyforrásnak számított, hiszen egyszerre két úrnak tartozott hűséggel, és nem lehetett tudni, hogy ha választania kellene, akkor melyik kötelme győzedelmeskedne. Éppen erre találták ki a mindeddig előszeretettel alkalmazott úgynevezett *véres kérdést*: ha kételkedtek egy katolikus alattvaló hűségében, akkor megkérdezték tőle, hogy a Pápa és az uralkodó közti konfliktus esetén ki mellett állna. Ha hajlandó volt megesküdni, hogy a királyhoz lenne hűséges, akkor elengedték, ha nem esküdött, vagy nem a király számára kedvezően, akkor árulónak nyilvánították. Arra, hogy

¹ [Anon.], *A true and perfect relation of the whole proceedings against the late most barbarous traitors, Garnet a Iesuite, and his confederats*. (London: Robert Barker, printer to the Kings most excellent Maiestie, 1606. [STC (2nd ed.) / 11619]) Sig. Dd^r : „I may confidently pronounce with a grave senator, *repertum est hodierno die facinus quod nec poeta fingere, nec histrio sonare, nec mimus imitare poterit...*”

² Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv: tükörképünk 37 darabban* (Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1991), 232.

³ A *Macbeth*ből vett idézeteket Szabó Lőrinc fordításában közlöm az alábbi kiadás alapján: William Shakespeare, *Macbeth* (Budapest: Európa Kiadó, 1981. Az utószót Géher István írta.) Az angol szöveget és a felvonás-, jelenet-, és sorszámokat a következő kiadás szerint: William Shakespeare, *Macbeth*. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Ed. Kenneth Muir. (London: Methuen & Co. Ltd., 1979)

lehetséges hűséget esküdni, és közben árulást elkövetni, a XVI–XVII. század fordulójának eseményei – köztük a Puskaporos merénylet – mutattak rá.

Az 1606-ban angolul, majd egy évvel később latinul is kiadott *A néhai módfelett barbár árulók vádeljárásain történt események igaz és teljes elbeszélése* is különös súlyt fektet arra, hogy a rosszindulatú színlelést elválaszthatatlanul kösse a katolikusokhoz. Az összeesküvők perének leiratát azért adták ki, hogy meghatározza és uralja a közvéleményt, Shakespeare pedig, ha hihetünk az irodalomtörténészeknek, ugyanezt a közvéleményt lovagolta meg a *Macbeth* egyetlen komikus jelenetében. Így került a Kapus jelenetébe utalás Henry Garnetre, aki „foglalkozása szerint jezsuita, méghozzá előjáró, és valóban előrébb is járt az ördögi árulásban, mint bármely elődje”,⁴ akinek bűne, hogy a „jezsuita ekvivokáció” doktrínáján keresztül „– törvényesnek állítva be a kevert állításokat, vagyis azt, ha az ember a felét kimondja annak, amit gondol, felét pedig megtartja magának – nem egyszerűen hazugságra tanítja az embereket, hanem félelmetes és átkozott istenkáromlásra”.⁵ Ahogy – a Shakespeare által egyébként bizonyosan nem olvasott – levelében Dudley Carlton („Még a bitófa alatt is megpróbál majd csúrnicsavarni [*will equivocate*], de minden csúrcsavarás nélkül [*without equivocation*] kitekerik a nyakát”)⁶, a *Macbeth* Kapusa is szinte gyermeki, és kissé együgyű örömet lel abban, hogy az egyébként ritka ’ekvivokáció’ szót minél többször használja egyetlen mondatban („Ki az, a másik ördög nevében? Biztosan egy csúrcsavar ügyvéd [*equivocator*], aki mindkét serpenyőben bármelyik ellen képes volt esküdni; Úristen, mennyit csalt, hazudott [*who committed treason enough for God's sake*], s mégsem tudta becsúrnicsavarni [*equivocate*] magát a mennyországba: No, bújj be, Csúrcsavar [*Equivocator*]!”).⁷ Neki ötször sikerül.

A vádlók szerint *Garnet és társai* – a jezsuita aktív részvételére semmi sem utal, mégis őt tekintik a főbűnösnek: tárgyalásának bemutatása teszi ki a könyv kétharmadát – I. Jakab minden szempontból jogszerű és isteni eredetű uralkodásának megtörésére törekedtek.⁸ Tervezett tettük annyira gonosz volt, hogy maga a természet lázadna fel még azok ellen is, akik elmulasztásának fellépni ellene – mint a vádak szerint Garnet tette. „Hiszen *vae mihi* [jaj nekem], ahogy a Próféta mondja, *qui tacui* [aki hallgattam]. Végül, egy másikkal szólva *etiamsi ego tacuero, clamabunt lapides* [még ha én hallgatnék is, a kövek fognak kiáltani]”⁹ Coke itt Lukácsot

⁴ *A true and perfect relation*, Sig. T^v: „...by profession a Jesuite, and a Superior, as in deed hee is superior to all his predecessors in devilish treason...”

⁵ *A true and perfect relation*, Sig. T2^r: „under the pretext of the lawfulness of a mixt proposition to expresse one part of a man's mind, and retaine another, people are indeed taught not onely simple lying, but fearefull and damnable blasphemie.”

⁶ A mondat első fele saját fordításom, a többi Géher Istvántól idézem (Géher, 232.)

⁷ II. ii. 8–12.

⁸ *A true and perfect relation*, Sig. Q3^v–[Q4^r]

⁹ *A true and perfect relation*, Sig. Dd^r: „For otherwise *vae mihi*, as the Prophet threatens, *qui tacui*. And yet wee may conclude with another of the same rank that,

alakítja saját mondandójához (19, 40), akárcsak a saját tettétől rettegő Macbeth¹⁰: „Te, szilárd föld, ne halld, hol jár a lábam, / Mert köveid kifecsegek / S megtörik az éj néma iszonyát”. Sir Edward Coke szerint Garnet ismerte a merénylet tervét, éppen ezért neki magának lett volna kötelessége feljelenteni azokat a katolikusokat, akik ezt gyónás közben tudomására hozták. És arra, hogy ezt késlekedett megtenni, az sem mentség, ha azért nem tudott cselekedni, mert meghallván a tervet Garnet agya „talán megdöbbszent és felbolydult az ilyen szokatlan eseményeken való elmélkedéstől”, ahogy Macbeth szájából is gyenge kifogásnak hangzik, hogy kábult agya „elfelejtett / dolgokkal küzdött”,¹¹ miközben éppen a gyilkosság tervét fogalmazza. Duncan minden meghatottság nélkül fogadja a hírt, hogy az áruló Cawdor kivégzésekor különös méltóságot mutatott („Őszintén beismerte árulását, / Esdekelt, hogy bocsáss meg neki, felség, / Mély megbánást mutatott: életéből / Az volt a legszebb, ahogy távozott”¹²). A tárgyalás végére Garnet is csupán I. Jakab kegyelmében bízhatott, amit azzal remélt kiérdemelni, hogy mindent bevallott, és elismerte bűnösségét. Akárcsak Cawdor, ezzel ő is kiváltja vádlói elismerését („több jót tett ezen az egy napon ott állva a szószéken (ugyanis olyanféle emelvényen állt, mint egy szószék), mint amennyit egész életében más szószékeken állva”),¹³ de még ez sem elég a kegyelemhez. Bűne ugyanis – amely immár minden katolikusra kiterjeszthető, hiszen maga Garnet tanította őket erre, a „hamis nyelvek romlottsága, akik mindig arra törekedtek, hogy bebizonyítsák az igazságról, hogy hazug”¹⁴ – súlyos és megbocsáthatatlan. Az ekvivokáció, a kétszínű beszéd doktrínája bitóra juttatta Garnetet, de ha tervük nem derül ki, történhetett volna fordítva is, ahogy – saját értelmezésében – a vészbanyák kétértelmű jóslatai miatt Macbethtel: „két nyelvet beszélt / A hazug pokol, s igazsága csak látszat.”¹⁵

Az *ekvivokáció*, amelyet az 1590-es évekig a kétértelműség szinonimájaként használtak, Angliában a Robert Southwell tárgyalását követő jezsuita-ellenes propaganda során kezdte elnyerni azt a speciális értelmet, amelyről a kontinensen már évtizedek óta folyt a vita.¹⁶ Egyes

Etiam si ego tacuero, clamabunt lapides”. A latin szöveg fordításánál a Károli-Bibliát vettem figyelembe.

¹⁰ Muir jegyzete a II.i. 57–58. sorokhoz.

¹¹ I. iii. 150–151.

¹² I. iv. 5–8.

¹³ *A true and perfect relation*, Sig. [Cc4^r]: „Hereupon my Lord Admirall said to Garnet that he had done more good this day in that pulpit which he stood in (for it was made like unto a pulpit wherein he stood) then hee had done all the dayes of his life in any other pulpit.”

¹⁴ *A true and perfect relation*, Sig. Y2^v: „Such have been the iniquitie of false tongues, who have alwayes sought to proove the trueth a liar”

¹⁵ V. v. 42–44.

¹⁶ A Garnet műve mögött álló kontinentális és angliai hagyományt részletesen ld.: A. E. Malloch, “Father Henry Garnet’s Treatise of Equivocation,” *Recusant History*, 15, no. 6 (1981), pp 387–395.; Perez Zagorin, *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe*. (Cambridge, MA & London: Harvard UP,

jezsuita és más katolikus teológusok ugyanis a Biblia számos pontjára, és különösen Jézus egyes cselekedeteire, valamint Arisztotelésznek a kevert állításokról alkotott elméletére hivatkozva azt tanították, hogy ha a hangosan kimondott állításainkat gondolatban tett megszorításokkal módosítjuk, akkor nem követjük el a hazugság bűnét, ugyanis egyrészt hazugság csak az, amit kimondója gondolatban is hazugságnak szán, másrészt a csupán gondolatban kimondott megszorítás (*restrictio/reservatio mentalis*) Isten számára ugyanúgy hallható, mintha ki lett volna mondva.

Az ekvivokáció doktrínája azért volt fontos az angliai katolikusok, köztük Garnet számára is, mert így lehetővé vált, hogy akár eskü alatt is eltitkolhassák tudásukat protestáns kihallgatóik elől, például arról, hogy hol rejtőznek más katolikusok. Egy korabeli pamflet így ír arról, hogy az üldöztetésben a katolikusoknak némi biztonságot adó pragmatikus megoldás, az ekvivokáció ugyanakkor hogyan teszi lehetetlenné az ellenük folyó jogos vagy jogtalan eljárásokat: Thomas Bell szerint a jezsuita ekvivokációt

világos angol nyelven hazugságnak és hamisságnak lehet nevezni. Ugyanis a következő az egyik szabályuk: valaki saját maga számára igaz állítást formálva, ha kérdést tesznek fel neki, annyit titkolhat el az állításból, amennyit csak jónak lát. Például ha valaki megkérdezi tőled, hogy amennyiben a Pápa azzal a szándékkal közelítene, hogy a fegyverek erejével megszállja az országot, az ő oldalára állnál-e vagy a királynőjére, akkor te magadban ezt a kijelentést formálnád meg: „a királynő oldalán fogok állni, ha a Pápa ezt parancsolja”, míg az ő doktrínájuk szerint jogosan felelhetnéd, hogy „a királynő oldalán fogok állni”, és a többit eltitkolhatnád. Ezáltal pedig a kérdező egyszerűen félre van vezetve.¹⁷

Úgy tűnik azonban, hogy Shakespeare számára nem volt világos az ekvivokáció szó új, kifejezetten Garnethez kötődő jelentése, hiszen a *Macbeth*-beli hat előfordulása közül mindegyik a szó régi, általánosabb értelmében szerepel (akárcsak korábban a *Hamlet*-ben, a *Minden jó, ha vége jóban* és az *Othelló*-ban), vagyis mint kiismerhetetlen, kiszámíthatatlan, félrevezető, vagy Szabó Lőrinc fordításában „csúrcsavaró” megnyilatkozás vagy személy.

Márpedig ha igaz az, hogy Shakespeare a *Macbethet* nagyjából a Puskaporos merénylet tárgyalásaival egy időben írta, és hogy a kapus-jelenetben kifejezetten Garnetre céloz, akkor az is valószínű, hogy nem

1990.), különösen a 8. (Casuistry, Mental Reservation, and Dr. Navarrus), 9. (England and the Controversy over Mental Reservation) és 10. (Casuistry and Dissimulation in English Protestantism) fejezeteket.

¹⁷ Thomas Bell, *The anatomie of popish tyrannie...* (London: John Harison, for Richard Bankworth, 1603). STC (2nd ed.) / 1814. Idézi Frank L. Huntley, „*Macbeth* and the background of Jesuitical equivocation,” *PMLA* LXXIX/4 (1964): 390–400, 396

ismerte a per részleteit tartalmazó leíratot, amelyből korábban idéztem. Ebben ugyanis az ekvivokáció egyértelműen a *reservatio mentalis* jelentésében szerepel: mind Sir Edward Coke vádbeszédében, mind Garnet védekezésében, mind pedig Northampton terjedelmes – az összes összeesküvő pereiről szóló leírással együtt az egész kötet kb. felét kitevő – beszédében. Úgy tűnik tehát, hogy a perirat és a *Macbeth* között felfedezhető megfogalmazásbeli párhuzamok – ahogy Carlton és a kapus szóviccei közöttiek is – nem annyira a tudatos felhasználásnak köszönhetőek, mint annak, ahogy az a bizonyos összesűrűsödött levegő átjárta a lapokat.

Amiért a doktrína akkora vihart kavart, és amiért különösen alkalmas volt propagandisztikus célokra, az éppen az, ami megkülönbözteti a hagyományos értelemben vett kétértelműségtől. Egy kétértelműen megfogalmazott mondatban valamely szó vagy kifejezés több referenciával rendelkezik, vagy több szintaktikai szerepet is betölthet. Ezek a mondatok, különleges megfogalmazásuk miatt könnyen saját magukra irányítják a figyelmet, szinte felszólítva a befogadót, hogy mérlegelje, vajon a lehetséges jelentések közül melyik a legvalószínűbb. Ilyen esetekben a beszélő és a címzett felelőssége közös: a beszélő megtévesztésre törekszik, de a címzettnek van mérlegelési lehetősége. Példaként szolgálhatna erre a *Macbeth*-ben elhangzó jóslatok közül a királyságra vonatkozó: „Üdv, Macbeth, üdv! Végül király leszel!”¹⁸ Amint a pár sorral később következő monológból látjuk, maga Macbeth is úgy véli, hogy a vészbannyák több értelmezést kínáltak fel (királlyá fog válni, vagy királlyá tudja tenni magát), és az ő feladata, hogy döntsön közöttük.

Ezzel szemben az ekvivokáció legfőbb jellemzője a megcélzott hallgató hamis biztonságérzetének felkeltése és ezáltal becsapása. Ha egy kimondott mondatot a beszélő gondolatban megszorításokkal kezel, akkor annak az elhangzó mondatban semmi jele sincs. A kikérdező számára az ekvivokációt tartalmazó mondatok semmiben sem különböznek a hétköznapi, „őszinte” állításoktól. Semmilyen nyelvi jel sem utal az ilyen mondatokban arra, hogy a kérdezőnek esetleg máshogy kellene érteni őket, mint ahogy hangzanak. Bár elfogulatlannak koránt sem nevezhető Sir Edward Coke beszéde, a tárgyalás eseményeit rögzítő irat kiadása pedig fontos eleme a Puskaporos merénylet nyilvános értelmezését meghatározó királyi propagandának, az ekvivokációval a kommunikációba épülő kiiktathatatlan bizonytalanságot és kételyt pontosan írja le:

És amikor a jezsuiták azt kérdezik, hogy miért nem eretnekséggel gyanúsítjuk és vádoljuk őket, akkor az azért van, mert ekvivokálnának, így aztán nem lehetne őket tárgyalni és megítélni a szavaik alapján. (...) Mert igaz, ezek a jezsuiták, ezek sohasem esküsznek arra, hogy igazat mondanak, mégis, maga az ekvivokáció

¹⁸ I. iii. 50.

és a hazugság egyfajta tisztátalanság, amit viszont esküvel és fogadkozva tiltanak.”¹⁹

Akiknél az ekvivokáció alkalmazása feltételezhető, azokat valóban felesleges kihallgatni, mert a vallomásuk semmit sem fog bizonyítani. Éppen ezért érdekes kérdés, vajon miért gondolták úgy a protestáns hatóságok, hogy az 1607-ben a katolikus alattvalókra kényszerített újabb hűségeskü majd megoldja a problémát („Mindezeket világosan és őszintén elismerem, és megesküszöm rájuk, az általam nyíltan kimondott szavakkal, és ezen szavak világos és közönséges értelme és jelentése szerint, mindenféle ekvivokáció vagy gondolatbeli eltérés, vagy titkos megszorítás nélkül.”)²⁰.

Az ekvivokáció működése ugyanis éppen azon alapul, hogy a beszélő olyan információt hallgat el, amely pontosítja a kimondott mondatot, és amelynek birtokában a megtéveszteni kívánt hallgató számára is világos lenne, hogy a látszólag egyszerű – olykor közhelyszerűen rögzített jelentéssel rendelkező – mondat valójában értelmezésre szorul. A ki nem mondott információ éppen arra hívná fel a figyelmet, hogy az elhangzó mondat szavait valahogy máshogy kell értelmezni (bár a kimondott részt ellentétére fordító megszorítást tiltja az ekvivokáció doktrínája).²¹ A jezsuiták szokásos példáján szemléltetve: ha egy protestáns kihallgató megkérdezi egy katoliktól, hol rejtőzik a pap, akkor – például Garnet szerint – nyugodtan válaszolhatja, hogy „Nem tudom”, magában hozzátéve, hogy „ha te kérdezed”. Hasonló a *Macbeth* jóslatai közül a Macduff-ra vonatkozó („Légy vakmerő és véres és szilárd: / Akit asszony szült, teneked nem árt, / Nem árt oly emberi erő”):²² itt Macduff születésének titka az elhallgatott információ, a megfogalmazás pedig azért különösen megtévesztő, mert az „akit asszony szült” csupán a „senki” pleonasztikus ismétlésének tűnik, míg valójában a „senki” értelmét pontosítja. A világirodalomban számtalan hasonló példát találhatunk – leggyakrabban talán a szinte mindig félreértett jóslatok kapcsán –, a jezsuita ekvivokáció ezért sem köthető kizárólag a *Macbeth*-hez: inkább azt mondhatnánk, a jezsuita ekvivokáció körül a 16. század második és a 17. század első felében zajló vita során egy olyan alakzatot ismertek fel, és tettek a reflektív gondolkodás részévé, amely addig kizárólag a művészi gondolkodásban tűnt fel.

Az ekvivokáció úgy húzza ki az értelmezéshez szükséges stabil viszonyítási pontul szolgáló talajt az értelmező lába alól, hogy azt észre sem

¹⁹ *A true and perfect relation*, Sig. T2^r–T2^v: „And whereas the Jesuites aske why wee convict and condemne them not for heresie, it is for that they will equivocate, and so cannot that that way be tryed or judged according to their words. (...) For these Jesuites, they indeede make no vow of speaking trueth, and yet even this equivocating and lying is a kind of unchastitie, against which they vow and promise.”

²⁰ Az eskü teljes szövegét ld. Henry N. Paul, *The Royal play of Macbeth: when, why and how it was written by Shakespeare*. (New York: Octagon, 1971), 354–355.

²¹ David Jardine, ed., *Henry Garnet: A treatise of equivocation*. (London: 1851), Cap. 6.

²² IV. i. 79–81.

veszi, csak mikor már komoly következményei vannak. Az ekvivokáció mindig csupán utólag ismerhető fel, amikor kiderül az elhallgatott információ, ám akkor már általában túl késő, hiszen a beszélő által a félrevezetett hallgatóval szemben tervezett cselekedet megtörtént: a rejtegetett katolikus alattvaló – hűségesküjét gondolatban megtoldva a „ha a Pápa is úgy rendeli” kiegészítéssel – merényletet kísérelt meg, Macbeth pedig szemben áll azzal, akinek lehetősége van őt megölni, hiszen nem asszony szülte.

„Az elemi erők a *Macbeth*-ben rosszindulatúak, antihumánusak, az ember elveszejtésére törekszenek. Nem muszáj a boszorkányokban hinnünk, ha figyelmesen követtük idáig a nagytragédiák logikai levezetését.”²³ A *Macbeth*-ben az ekvivokáció ennek a gonosz, emberfeletti univerzumnak a része. A vészbanyák megfejthetetlen jóslataiban ott bujkál az ember hiábavaló vágya a jövő megismerésére, arra, hogy a cselekedeteken ne kelljen gondolkozni, mert a sors majd magától mindent elrendez, de benne van az attól való évezredes félelem is, hogy az ilyen metafizikai tudás büntetlenül nem kerülhet át a fizikai világba, és az attól való rettegés, hogy akkor se lehet ellene semmit tenni, ha nem tetszik, amit megtudunk. Macbeth, a „self-made man”²⁴ úgy dönt, hogy nem várja ki, amíg betelik a sorsa, sőt, a nem tetsző részleteken megpróbál változtatni. Az emberiség vágyteli félelme a jövő megismerésétől azonban, úgy tűnik, nem alaptalan: sem Fleance-ot, sem Macduffot nem sikerül megölnie, hogy beteljen a vészbanyák jóslata. „Senki / Ne higgyen többé a bűvész pokolnak: / Kétértelmű káprázattal vakít / S amit fülünknek ígér, megszegi / Reményeinknek”²⁵ – figyelmezteti a színházi közönséget, az embereket, akikhez talán még eljuthat a szava.

A Macbeth sorsát figyelő közönség jó helyzetben van, hiszen már jóval Macbeth előtt tudja, hogy a jóslatok egyértelműsége mögött mindig ki nem mondott árulás rejlik. Helyzete olyan, mint a jezsuita vallomását figyelő Istené, aki a kimondott mondat gondolatbeli megszorítását is hallja, hiszen a néző rég tudja, hogy a tragikus hős sorsa félreérteni a sorsára vonatkozó, látszólag világos és félreérthetetlen jóslatot. De mit tehet a néző akkor, ha éppen akkor azt is megtudja, hogy az észrevehetetlenül félreérthető megfogalmazás nem csak a színpadi játék kitalációja, a boszorkányok lehetősége, nem is csupán a tragikus hősöké, hanem bárkié?

²³ Géher, 236.

²⁴ Géher, 238.

²⁵ V. viii. 19–22.

Géza Kállay

“What wilt thou do, old man?”

The Uneasy Pleasure of Being Sick Unto Death: Scrooge, King Lear and Kierkegaard

“I am always ill after Shakespeare” – Mrs. Wititterly confesses in the twenty-seventh chapter of *Nicholas Nickleby*. – “I scarcely exist the next day. I find the reaction so great after a tragedy, my lord, and Shakespeare is such a delicious creature”. Feeling ill, being sick, scarcely being in existence, together with Shakespeare being classified as “delicious”, sound to me quite apt to start a paper on “uneasy pleasures”. Moreover – and this will become especially significant when I try to read *King Lear* and *A Christmas Carol* from the perspective of Søren Kierkegaard’s *Sickness Unto Death* – both Scrooge and Lear are literally sick in their respective stories: Scrooge has “a cold in his head” (15)¹ before the apparitions start to haunt him, and King Lear suffers from “*Hyterica passio*”, a kind of “inflammation of the senses”² and later of madness, which Cordelia and the Doctor cure with music, though not with a Christmas song. Moreover, Mrs. Wititterly deserves my further blessing for mentioning tragedy, since the question why tragedy gives us pleasure still haunts both the theatre and literary criticism.

The several and intricate ways in which Charles Dickens was indebted to William Shakespeare cannot and need not be enumerated here: perhaps it is not a Dickensian exaggeration to say that the most profound influence on anything he wrote came from Shakespeare; Dickens’s works – as Valerie L. Gager’s thorough and thoroughly admirable book *Shakespeare and Dickens* ³ so convincingly argues – are permeated with the

¹ Throughout this paper I quote *A Christmas Carol* (*ChC*) according to the Wordsworth Classics edition: Charles Dickens *Christmas Books* (London, 1995), pp. 1-79.

² I quote the text of *King Lear* according to the “conflated version” of the Norton edition: Stephen Greenblatt (et. al.), *The Norton Shakespeare. Tragedies*, Second Ed. (New York and London, 2008) pp. 739-813. Lear says: “O, how this mother swells up toward my heart! / *Hysterica passio*, down, thou climbing sorrow, / Thy element’s below” (2.4.54-56); the editor of the text, Stephen Greenblatt attaches the following textual commentary to these lines: “*hysterica passio* (a Latin expression originating in the Greek *steiros*, “Suffering in the womb”) was an inflammation of the senses. In Renaissance medicine, vapours from the abdomen were thought to rise up through the body, and in women, the uterus itself to wander around”, p. 767.

³ Valerie L. Gager, *Shakespeare and Dickens* (Cambridge, 1996).

Shakespearean text, and there seems to be unanimous agreement that it was from Shakespeare – who was, for the author of the *Carol*, primarily not the “the poet to be read” but the “man of the theatre”: to be staged⁴ – that Dickens learnt what he put in a speech honouring Thackeray in 1858 in the following way: “Every writer of fiction, though he may not adopt a dramatic form, writes in effect for the stage”⁵. It seems to me to be also symbolic that Dickens’s highly successful series of public readings, when he was the sole performer of his pieces, was started by *A Christmas Carol* in 1858⁶. Even further, the story, quite unusually for a narrative, begins, after the author’s Preface, with the “List of Characters” (*ChC*, 6) as if it were really meant for stage-production.⁷

Pertaining directly to *King Lear*, it is well known that Dickens reviewed, in 1849, six years after completing *A Christmas Carol*, the brilliant acting of one of his best friends, the actor-genius William Charles Macready in the role of Lear. Although now it is also common knowledge that both articles in the *Examiner* eleven years earlier, on the occasion of the restoration of the “original” Lear to the stage in 1838, were written not by Dickens but rather by his friend and first biographer, John Forster, it is certain that Dickens acted as an “intimate artistic adviser”⁸ for Macready’s groundbreaking Lear-productions, giving the audience back the tragedy which in the theatres was unknown for more than 150 years, because the play had almost invariably been performed in Nahum Tate’s (1652-1715)

⁴ See Gager (Cambridge, 1996) p. 2.

⁵ *The Speeches of Charles Dickens*, ed. Kenneth J. Fielding (Oxford, 1960) p. 262, also emphatically quoted by Michael Hollington, “Dickens and Literary Culture”, in *A Companion to Charles Dickens*, ed. David Paroissien (Maldon-Oxford-Carlton, 2008) (pp. 455-469), p.461.

⁶ John Forster, *The Life of Charles Dickens*, <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster-8.html#IV>. (March 28, 2009). A typical account of Dickens reading out in public or to his friends is by Wilkie Collins, Collins himself thinking – as Michael Hollington helpfully observes – that “the Novel and the Play are twin-sisters in the family of Fiction”, one being “drama narrated” the other “drama acted”, and on 9 September, 1852, Collins wrote to his mother: “Dickens read us the first two chapters [of *Bleak House*] [...] speaking the dialogue of each character, as dramatically as if he was acting his own personages; and making his audience laugh and cry with equal fervour and equal sincerity” (Hollington, p. 465).

⁷ Further parallels between Dickens and Shakespeare abound: for example, Michael Hollington quotes from a letter of Mary Russell Mitford, referring to the two authors together as early as in June 1837; Mitford expresses her surprise that her correspondent had not heard of Dickens: “It seems like not having heard of Hogarth, whom he resembles greatly, except that he takes a far more cheerful, a Shakespearean view of humanity” (Hollington, p. 457). Hollington rightfully devotes long paragraphs to David Masson’s classic essay, “Pendennis and Copperfield” (reworked as a chapter of *British Novelists and their Styles*, 1859), from 1851, too; Masson compares Dickens to Shakespeare, whose creations are “grand hyperbolic beings” (Hollington, p. 462).

⁸ Paul Schlicke, “Dickens and Shakespeare”, *The Japan Branch Bulletin of the Dickens Fellowship*, No. 27., October, 2004 (pp. 84-98), p. 85.

substantially re-written version from 1681 with a happy ending⁹, which Forster called “disgusting”.¹⁰ On the first page of *A Christmas Carol* there is direct reference to *Hamlet*¹¹, of course primarily on account of Marley’s Ghost, and I have not found any signs of the legendary king of Britain being on Dickens’s mind when constructing the figure of the old miser. It is more customary to draw – as Alexander Welsh did – parallels between *King Lear* and *The Old Curiosity Shop*, *Dombey and Son* and *Hard Times*; as Welsh puts it: “whenever Dickens required an exalted test of love and truth in his fiction, he tended to favour the Cordelia model of loyalty to a difficult father [...] Dickens, in fact, cannot be said ever to have completed the study of *King Lear* inspired by Macready’s production.”¹²

Undoubtedly, Scrooge, after having failed tests of love and truth almost all his life, has to learn to love. Further, Shakespeare’s tragedy, as Kiernan Ryan puts it, contains “Shakespeare’s revelation of the chasm that divides how people could live from the lives they are doomed by their time to endure”¹³ and this, I think, can be said about *A Christmas Carol*, too. Yet there are, of course, also several considerable differences between Scrooge and Lear, too many to enumerate: for example, Scrooge has no daughters, he only had a fiancée, Belle (*ChC*, 35-38) but never a wife, he has no kingdom to give away and he has to *learn* to give, while *King Lear* markedly starts with the gesture of giving, even giving up, although this giving is curtailed by serious compromises. These compromises include connecting the public division of the kingdom with Lear provoking his children into speech, into the public confession of a private feeling, yet this feeling is precisely love. Scrooge is a scarcely known old man in a dingy office in London, living

⁹ *The History of King Lear acted at the Duke’s Theatre*, Reviv’s with Alterations by N. Tate, Printed for E. Fletcher, (London), 1681.

¹⁰ Schlicke, p. 88.

¹¹ “There is no doubt that Marley was dead. This must be distinctly understood, or nothing can come of the story I am going to relate. If we were not perfectly convinced that Hamlet’s father died before the play began, there would be nothing more remarkable in his taking a stroll at night, in an easterly wind, upon his own ramparts, than there would be in a breezy spot – say St. Paul’s Churchyard, for instance – literally to astonish his son’s weak mind” (*ChC*, 7). Originally, the passage went on like this (left out from the final version): “Perhaps you think that Hamlet’s intellects were strong. I doubt it. If you could such a son tomorrow, depend upon it, you would find him a poser. He would be a most impracticable fellow to deal with, and however credible he might be to his family after the decease, he would prove a special incumbrance in his lifetime, trust me” (quoted by Schlicke, 95). In his works, Dickens quoted from *Hamlet* and *Macbeth* most but he could never take Hamlet’s character, favouring meditation over (social) action, seriously (cf. Schlicke pp. 94-95 and *Victorian Shakespeare*, Gail Marshall-Adrian Poole, eds. (London, 2003), including a very fine essay by Juliet John: “Dickens and Shakespeare”, and even further Adrian Poole, *Shakespeare and the Victorians* (London, 2004).

¹² Alexander Welsh, *From Copyright to Copperfield: The Identity of Dickens*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987, p. 88 and p. 104.

¹³ Kiernan Ryan, *Shakespeare*, third edition, Basingstoke and New York: Palgrave, 2002, p. 95, see the whole chapter on *Lear*, pp. 95-101.

totally alone in a “gloomy suite of rooms” (14). First, he is exposed as a caricature of stinginess and heartlessness, and he becomes alive in proportion to our getting to know the “shadows” (Macbeth would say: “walking shadows”) haunting and visiting Scrooge on the stage of his mind (a bit like Richard III is visited by all he killed, before the battle of Bosworthfield), and finally Scrooge extends a hand to his nephew, Fred, to the Cratchit family, and the poor of London. Lear is a much older man but an absolutely public figure, the representative of his whole country; at the beginning of the play he is at the height of his career; he is the absolute, tyrannical but almost divinely mythological ruler of his universe. In his downward journey into Nothingness, he will start to sympathise with the poor in the storm,¹⁴ and during his encounter with the blind Gloucester his “reason in madness” (4.6.169) provides him with profound insights as to the nature of power, kingship, sin and guilt, yet the focus in Lear’s tragedy – and here I follow Stanley Cavell’s now classic interpretation of the play¹⁵ – is on Lear’s having to be exposed to his inability to love, literally killing Cordelia, the heart. This sight – the dead Cordelia in Lear’s arms – is hidden from us until the very last scene of the play. Scrooge’s world, both before and after his conversion, is the small, middle-class world of a citizen of London; Lear’s world is the whole universe, and he is far more complex a character than Scrooge.

This is not said with a critical edge: the *Carol* and *Lear*, in spite of the dramatic features of the former, and the fairy-tale-like beginning of the latter, are of two very different genres but this is too obvious: *Lear* is one of the most celebrated examples of tragedy, a thoroughly “typical” example of the genre, the *Carol* is first and foremost a holiday-celebrating song in prose, and a comedy, with a hundred percent “happy ending” (e.g. at the end of the story no mention is made of Scrooge’s remorse over his wasted years or his lost fiancée). Or, as the subtitle of another Christmas story, *The Cricket on the Hearth* suggests, it is, besides being a Gothic “ghost story” (1), also a fairy tale, yet – as it is also typical of several pieces of this genre – not without fear and trembling. By the twenty-first century, “the *Carol*” – as John O. Jordan very aptly observes – “has transcended its original, printed form and become what Paul David [...] calls a ‘culture text’, something between a folktale and a modern myth”.¹⁶ The *Carol*, at the same time, curiously follows the rhetorical-logical strategy of the Protestant sermon, too: first it terrifies and shatters the listener into pieces, here by way of mortifying and crushing the

¹⁴ “Poor naked wretches, whereso’er you are, / That bide the pelting of this pitiless storm, / How shall your houseless heads and unfed sides, / Your looped and windowed raggedness, defend you / From seasons such as these? O, I have ta’en / Too little care of this!” (3.4.29-34).

¹⁵ Stanley Cavell, “The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*”, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, 1987, pp. 39-124.

¹⁶ John O. Jordan, “Postcolonial Dickens”, in Paroissien (ed.), *A Companion to Charles Dickens*, (pp. 486-500), p. 487.

protagonist with ghosts and “phantoms”, reminding him of his sins; pushes him into utmost despair “in the face of death” and damnation, then indicates that there is a way out provided he repents, repentance being an absolutely non-negotiable condition, and finally the narrator turns to the audience of the whole story and shows the happiness of the reformed hero, assuring thus the reader that it is “worth it”. Because of the happy ending, the throughout present author, constantly communicating with the reader and going out of his way to emphasise, in italics, that Tiny Tim “did *not* die” (78), *A Christmas Carol* may surely be read as a moralising, sentimental *exemplum*, as it has often been.

Yet I do not wish to join George Steiner, who singles out Scrooge – although of course not exclusively – to explain why “the romantic [Victorian] vision” avoided “authentic tragedy” and thus contributed to the “death of tragedy”¹⁷. Steiner writes: “The destiny of Lear cannot be resolved by the establishment of adequate homes for the aged [...]. In tragedy, the twist of the net which brings down the hero may be an accident or hazard of circumstance, but the mesh is woven into the heart of life. Tragedy would have us know that there is in the very fact of human existence a provocation or paradox; it tells us that the purpose of men sometimes run against the grain of inexplicable and destructive forces that lie ‘outside’ yet very close. [...] And beyond the tragic, there lies no ‘happy ending’ in some other dimension of place and time. The wounds are not healed and the broken spirit is not mended. [...] But it is precisely a ‘compensatory Heaven’ that romanticism promises to the guilt and sufferings of man. [...] By virtue of remorse, the tragic sufferer is restored to a condition of grace. Or the ignorance and social injustice which have brought on the tragedy are removed by reform and the awakening of conscience. In the poetics of romanticism, the Scrooges turn golden”¹⁸. I agree with several of Steiner’s profound statements analysing – basically from an existentialist perspective – the nature of typical or authentic tragedy. He even puts, very helpfully for my present purposes, Lear and Scrooge side by side. Yet I cannot accept the implication that, and precisely from the point of view of human existence, a story with a happy ending would be more ‘shallow’ than a tragedy, this way somehow “suffocating” tragedy. I disagree with the latent charge against Dickens that he would advocate that guilt and suffering, “ignorance and social injustice” – according to the two allegorical figures of the *Carol*: Ignorance and Want (*ChC*, 58-59) – would be rendered harmless, and would simply become “removed” by reform and awakening conscience if the protagonist repents and decides to lead – in Scrooge’s words – an “altered life” (*ChC*, 72). Nobody can seriously think, including Charles Dickens, that if Scrooge – or any of us – donates a large sum of money to the poor and becomes a “second father” (*ChC*, 78) to a single child in one family, social

¹⁷ George Steiner, “The Romantic Evasion of Tragedy” (1961) pp. 169-176, in R. P. Draper (ed.), *Tragedy: Developments in Criticism* (London, 1980), p. 172.

¹⁸ Steiner, *ibid.*

inequality, or human sin and guilt will disappear from the world. The “compensatory Heaven”, even in Dickens, is for the individual, and not for the world, the universe. Comedy, carrying, from its earliest examples, something from the festive and the celebratory, coheres well with the Christmas-celebrating *Carol*, the song, yet comedy usually thinks in terms of the individual – or, in the case of Shakespearean “green” comedy, in terms of a couple, getting married –, tragedy in terms of a universe, a whole possible world, which we may recognise as our own and judge beyond, even *well* beyond, redemption.

Lear, as an individual, as a father is disappointed, desperate; he repents, goes mad, gets cured, is reconciled to Cordelia, he gains her forgiveness and yet for the King, for the representative of the universe, this is of no avail: *King Lear*, among other things, is about the terrible, highly uneasy insight, the uncompromising and desperate acknowledgement that what human love is capable of is not enough for resurrecting even the most beloved one. Human love may change a thing or two, it may alleviate some of the burdens, here and there, locally, but there is too much avoidance and initial and primordial separateness in human love itself, it is bound up with too much doubt and simultaneous self-love, to create life and to become an overall remedy, to create total redemption. Lear’s tragedy is not that he missed some opportunities and now it is too late, whereas Scrooge is “luckily” shown only some “shadows” (*ChC*, 78) which may be altered, so he is given a last chance and may start from scratch with the Cratchits. Lear does miss some opportunities and is thoroughly blind at the beginning, this blindness is also full of the want of avoiding any kind of exposure to the Others: he wishes to avoid their sight, and thus he sends them out of his sight: “Hence, and avoid my sight!” (1.1.124) – Lear tells Kent who is pleading for Cordelia, Kent retorting with the words contained in the title of this paper: “What will thou do, old man?” (1.1.146). Yet these are rather effects and consequences, not causes. Lear’s tragedy, at least under one interpretation, shows that the human being, even if he is endowed with the creative power of language and rules everything a human being is able to rule, or even if he is methodically deprived of power, pride, selfishness, even of sanity (symbolised in the play by the layers of clothing Lear takes off one after the other), still, the human being will never be capable of that amount or quality of love which could redeem the universe. Nothing a human being is capable of feeling, knowing, doing, desiring, saying or hoping for will ever be sufficient, or satisfactory, or compensatory to save the world – not even if the individual saves him- or herself or, by the love of a daughter, he or she is saved. That is why, I guess, there is so much emphasis on *never* at the very end of the play: “Thou’lt come no more,” – Lear says to the dead Cordelia – “ / never, never, never, never!” (5.3.307) Nahum Tate got his clue precisely from Shakespeare showing a repentant Lear, capable, after he has been cured of his madness, of forgiveness and of accepting forgiveness. Tate did have some basis for a happy ending and, among other things, he realised

what we tend to forget, namely, that Shakespeare, in one of the greatest tragedies ever written, worked, apart from the figure of Lear, with black-and-white characters, more characteristic of comedies: Cordelia is angelic, her sisters are thoroughly mean, lustful, selfish and unkind but they do ruin each other and themselves; the unjustly accused, faithful Edgar defeats the treacherous and careerist Edmund but Edmund repents, too, so, indeed practically everything is ready for restoring Lear to the throne, the only obstacle remaining that Lear and Cordelia are in prison after the lost battle. So Tate decided that Lear, like an action hero, should kill all the soldiers coming to hang Cordelia, and all will be well. What Tate did not realise was that human love is ontologically lame and impotent for regaining the loss of innocence, that human love, as an ontological category, is weaker than ontological human sin.

At least one of the signs that Dickens remained open to the threat of what Steiner calls “authentic tragedy” is his being among those who zealously insisted on restoring the Shakespearean version of the Lear-story on the stage. From this perspective I suppose he did not make Scrooge “golden” in order to join those deflationists who, like Tate, offered phoney harmony and fake reconciliation – also in the image of the marriage between Cordelia and Edgar – instead of a literally God-forsaken, totally barren world in which – in Kent’s words – “All’s cheerless, dark and deadly [i.e. deathly]” (5.3.289). Yet, even if we grant all this, and even if we claim, that, like tragedy so often, too, Scrooge’s story requires an emotional, rather than an intellectual participation in the text, there remains a fundamental problem as regards Dickens and Scrooge: is the story credible? A general requirement for any plot, as old as Aristotle’s *Poetics*, is that a plot should contain events which strike the audience as at least possible, if not necessary.¹⁹ Is this requirement met in the *Carol* to the extent that the reader may identify with character and story, or is the identification blocked by a sense of the improbable? I do not think of Marley’s Ghost or the Spirits of Christmas: they – like Old Hamlet’s ghost, or the Weird Sisters in *Macbeth* – have significant dramaturgical function, it is their *effect*, which is important, and the “otherworldly” ontological status of the “supernatural creatures” does not render the respective stories incredible. Ghosts, phantoms, etc. in Scrooge’s story can be, even on the mundane level of everyday reality, accounted for in terms of Scrooge having a feverish dream suffering from the common cold. But is it credible that at the onset so *cold* a heart – the text of the *Carol* seems to be aware of these two meanings of *cold* – melts so easily? Surely, the events of a comedy, in the Aristotelian sense of above, should be just as credible as that of a tragedy.

¹⁹ See Aristotle, *The Poetics*, trans. by W. Hamilton Fyfe (Cambridge, Mass. and London, (1932), 1982), 1460a-1461b.

In order to attempt an answer, I call Kierkegaard's *Sickness Unto Death*²⁰ to my aid to mediate between the *Carol* and *King Lear*. One of my clues is the already mentioned fact that both Scrooge and Lear are sick, on the level of the body and, as I will try to argue through the Kierkegaardian sense, they are sick – just as all of us are, according to his diagnosis – on the level of the spirit or soul, i. e. on the level of the *self* as well. Another clue is that Dickens and Kierkegaard, the former being the latter's senior only by fifteen months²¹, are too much of each other's contemporaries – even if the English novelist outlived the Danish philosopher by fifteen years – not to invite parallels, and of course they do: for example J. Hillis Miller, in a fascinating reading of *Bleak House*, interprets “Esther's mute housework” and “silent resolution” as a sign of Dickens siding with Kierkegaard (and Derrida) as far as the power of the singularity of silence goes over the generality of words, exemplified by Abraham's resolution to remain mute in *Fear and Trembling*.²² Philip Weinstein in *Unknowing the Work of Modernist Fiction* also uses *Fear and Trembling* to illuminate the problem of the ‘I’ in *David Copperfield*.²³ Needless to say, I will not do justice to the highly intricate argumentation of Kierkegaard's essay; I single out some aspects of three central ideas and their intricate interrelatedness: the problem of despair, death, and the self, and thus revisit the play and the novel, tragedy and comedy.

Kierkegaard finished *Sickness Unto Death* on 13 May, 1848²⁴, yet this essay was the last in a series of seven books begun in 1843 – the year the *Carol* was written – with *Fear and Trembling*, the famous piece starting with the story of Abraham and Isaac beginning a new phase in Kierkegaard's career after *Either/Or*. Before proceeding any further, it must be made clear

²⁰ All references to Kierkegaard's work are according to the following edition: S. Kierkegaard, *The Sickness Unto Death (SD)*, trans. by Walter Lowrie (Princeton, 1951).

²¹ Dickens was born on 7 February, 1812 and Kierkegaard on 5 May, 1813.

²² J. Hillis Miller, “Moment of decision in *Bleak House*”, in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, ed. by John O. Jordan (Cambridge, 2001), (pp. 49–63), p. 59.

²³ Wienstein writes: “Kierkegaard shares with modernist fiction the awareness that if ‘here’ is deprived of ‘there’, and ‘now’ of ‘then’ – if the subject is arrested in a moment of unmediated presence – ‘I’ no longer functions as ‘I’. There is no drama because drama requires a projective narrative of ‘I’ moving through lawful space and ongoing time. [...] ‘I’ is the ‘I’ of ‘I can’ (eventually in time). Charles Dickens entitles the opening chapter of *David Copperfield* ‘I am born’ assuring us – by looking back – that ‘I’ began at such and such a time and place, and that ‘I’ will continue to be, in recognizable time and space, throughout the subsequent eight hundred pages of the novel. Likewise for Abraham, [in *Fear and Trembling*] to achieve coherence [...] requires our extending/suturing him in space and time, our knowing that the crisis on Mount Moriah is but a temporary episode in an (eventually) exemplary career.” Philip M. Weinstein, *Unknowing the Work of Modernist Fiction* (Ithaca, NY, 2005), p.12.

²⁴ *SD*, p. xii.

that Kierkegaard gives a thoroughly Christian, though by no means orthodox, interpretation of sickness, death and of despair thereof: "The self is in sound health and free from despair only when, precisely by having been in despair, it is grounded transparently in God" (*SD*, 45). As almost opposed to this, *A Christmas Carol*, as it has been pointed out both critically or appreciatingly, is, in many ways, not a Christian book. It is true that much is said about love in it; when we first see Tiny Tim, he is coming home from church on his father's shoulder (*ChC* 47); Peter Cratchit reads Matthew 18:2 aloud: "And He took a child, and set him in the midst of them" (*ChC*, 69); after his conversion, Scrooge is said to have gone "to church" (*ChC*, 77) (to *which* church?), still, everything associated with the Christian religious tradition is at best a backdrop. Dickens creates a religion of Christmas itself, inserting Jesus into it as an appealing scenery, rather than fitting the birth of Christ into Scrooge's "Merry Christmas" and life. Characteristically, it is Tiny Tim whose Spirit is said to be the "childish essence from God" (71): in the *Carol* we may witness precisely to what *human* love is *capable* of, as opposed to *Lear*, which is, as I tried to argue, about the selfsame matter through love's limits and incapacities. As Valentine Cunningham very aptly puts it about the *Carol*: "You celebrate Christmas then as if by divine command; the annual festival is a sacrament [of bread and wine]. As if all the eating and drinking which are the necessary heart of the Dickensian Christmas – to deny which, as Scrooge would, is to deny the Christmas message itself – were now the realest, only guaranteeable, and certainly very relishable embodiment of the real presence of Christ in the world.[...] This is a sacramentalism reeking of wordliness, even childishness: a sentimentalism certainly rooted in easy gusts of (gustatory) nostalgia for Christmas feasts long gone by".²⁵ As regards *King Lear*, it is famously a piece from which even the name "God" was almost totally eradicated, replaced by Roman gods and goddesses such as Jupiter, Apollo and Juno.²⁶ Of course, Christian readings of *Lear* abound²⁷ but I rather side with Stanley Cavell, who claims that Shakespeare's plays, far from being illustrations of certain Christian doctrines, are – both in a metaphysical and a cultural sense – in a peculiar sort of rivalry with traditional Christianity.²⁸ Very simply put, this means that *Lear*, and Shakespearean tragedy in general, approaches metaphysical issues like being, knowledge, the human being's final destiny, etc., from the human side, it is a test of human capabilities stretched to the utmost, and it refuses transcendental solutions coming to the aid of the tragic hero. The

²⁵ Valentine Cunningham: "Dickens and Christianity" in *A Companion to Charles Dickens*, ed. David Paroissien, (pp. 255-276), p. 261.

²⁶ Cf., for example "Lear: Now, by Apollo, – Kent: Now, by Apollo, King, / Thou swear'st thy Gods in vain" (1.1.159-160), or "Lear: By Jupiter, I swear, no. / Kent: By Juno, I swear, ay" (2.4.20-21).

²⁷ A famous one is by Kenneth Muir in his edition of the play for the second series of the Arden Shakespeare: Muir (ed.), *King Lear*, London: Methuen, 1972, pp. lii- lv.

²⁸ See Cavell, *Disowning Knowledge*, pp. 21-22 and pp. 27-30.

Carol seems to share this attitude, making its hero face himself only in the company of Christmas spirits, who do not give strength but only show the truth, first in terms of the reality of the past and the present, and then, in terms of a possible world, the possible truth of the future. It is in “Stave Four” (60-73), when Scrooge has to see his own “neglected” (72) grave, the kind of death awaiting him and especially seeing the Cratchits without Tiny Tim that he starts to dread, with the kind of despair Kierkegaard describes.

Sickness Unto Death already contains the insight that one is only capable of becoming who he/she is meant to become, i.e. grow into the unique, unreplenishable self only he/she can grow into, in the face of his/her Death, his/her personal non-being. This is an idea familiar to most of us, I guess, from Heidegger’s *Being and Time*²⁹; here I cannot go into Heidegger’s – as far as I can see, unacknowledged – indebtedness to Kierkegaard,³⁰ yet among other things, Kierkegaard is aware of something Heidegger is not, namely, that the self strives to become who it is meant to be just as much as it does *not* wish to be what it should be; one’s first despair is that one is willing to be oneself, but cannot, the second is that one is not willing to be oneself because then one would have to get *rid of oneself*, which, of course, one again cannot do, because then the pre-requisite of becoming *another* self would be annihilated. Kierkegaard writes “a despairing man wants despairingly to be himself. But if he despairingly wants to be himself, he will not want to get rid of himself. [...] To be *self* as he wills to be would be his delight (though in another sense it would be equally in despair), but to be compelled to be *self* as he does not will to be is his torment, namely, that he cannot get rid of himself. ” (*SD*, 29-30). The Danish word translated as

²⁹ “Only an entity, which, in its Being, is essentially **futural** so that it is free for its death and can let itself be thrown back upon its factual “there” by shattering itself against death – that is to say, only an entity which, as futural, is equiprimordially in the process of **having-been**, can, by handing down to itself the possibility it has inherited, take over its own thrownness and be **in the moment of vision** for ‘its time’. Only authentic temporality which is at the same time finite, makes possible something like fate, [*Schicksal* – one’s personal life-story that *happens* to be his or her own] that is to say, authentic historicity.” [typography throughout original]. Martin Heidegger: *Being and Time*, trans. by John Macquarrie and Edward Robinson (Oxford, (1962), 1987), p. 437.

³⁰ In *Being and Time*, Heidegger mentions Kierkegaard only three times, in footnotes: in the first one, he celebrates him as “the man who has gone farthest in analysing the phenomenon of anxiety” and mentioned only Kierkegaard’s *The Concept of Dread*, in the second he acknowledges that Kierkegaard “explicitly seized upon the problem of existence as an ‘existentiell’ problem” but, with a lordly wave of hand he says that “the existential problematic was so alien to him [sic!] that, as regards ontology, he remained completely dominated by Hegel [sic!] and by ancient philosophy as Hegel saw it”, and in the third he admits that Kierkegaard saw “the *existentiell* phenomenon of the moment of vision with the most penetration”, but thinks that he, because of clinging “to the ordinary conception of time” [sic!], was unsuccessful in “interpreting it existentially” (*Being and Time*, p.492, p. 494, p. 497). I think this is a striking misjudgement of Kierkegaard’s position but I cannot go into this here.

despair is *Fortvivelse*, yet – as Gregory R. Beabout points out –, whereas *despair* has a French and Latin origin, literally meaning ‘without hope’ (*despair* replaced Old English *wanhope*, meaning the same), Danish *Fortvivelse* is of Germanic origin, the root of the word being *tvivl*, the Danish word for *doubt*, cf. German *Zweifel*. So, *Fortvivelse*, like German *verzweifeln*, means literally something like ‘intensified doubt’,³¹ or even ‘being in the doubles’, in the sense of doubting everything, i.e. ‘radical doubt’ – it is as if, I dare say, Kierkegaard had turned the Cartesian *dubito* over the possibility of knowing anything at all, into the anxiety over the possibility and impossibility of becoming anything, of being oneself, ironically the worry Descartes started from. According to Kierkegaard’s definition, “that despair, this sickness in the self, is the sickness unto death. The despairing man is mortally ill. In an entirely different sense that can appropriately be said of any disease, we may say that the sickness has attacked the noblest part; and yet the man cannot die. Death is the last phase of the sickness, but death is continually the last. To be delivered from this sickness by death is an impossibility, for the sickness and its torment ... and death consists in not being able to die” (*SD*, 30).

To interpret the Kierkegaardian passages, I turn to Scrooge and Lear right away. For Kierkegaard one does not desire and fear to be oneself (and both *at the same time*) because he has “run forward” to his own non-being in the future, and thus values every minute as an “extra”, a “plus” in the present, thus arriving at an authentic temporality. With respect to death, i.e. “in the face of death”, Kierkegaard does not show one’s success, or even possibility to become an “authentic being”; for him one dies a “continuous death” throughout the time of one’s life, one is in a constant agony he is unable to end. Seen in this light, one of the main sources of conflict in Shakespeare’s tragedy is that Lear, in the division of the kingdom, tries to perform something that should rather happen *after* his death, he wishes to “outlive himself” by “dying”, yet in a special sense but simultaneously he wishes to witness to what may or will happen when he is already in his grave, to see – as István Géher insightfully puts it – “if someone may be king without power, i.e. whether the life-value accumulated in one’s personality might lend, in itself, enough dignity”.³² What the eldest daughters can hardly swallow is that the corpse is still around, more vigorous than ever, with a hundred attendants, demanding dinner. When terribly disappointed by what Lear reads as ingratitude, he is dying all the time – in the storm, in his raging madness – but, as Kierkegaard’s diagnosis goes, he cannot because he has not yet seen his real self: physical death will not reach Lear until he has witnessed to the death of Cordelia, the only one he really loved and the only

³¹ Gregory R. Beabout, *Freedom and Its Misuses: Kierkegaard on Anxiety and Despair* (Milwaukee, Wisc., 1996), p. 71.

³² István Géher, *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban* [A Shakespeare-Reader: Our Mirror-Image in 37 Pieces] (Budapest, 1991) p. 223 (translation mine– G.K.)

one he was really loved by; Lear can only die when – as I earlier said – he has become aware of the fact that he killed love and that this is an irrevocable fact. And this is far worse a death than physical death, the latter being, for him, redemption. Scrooge, in turn, when he can see his grave, does not despair, from the Kierkegaardian perspective, because he realises that he will die – that he knows very well. And he despairs not even because of the humiliating circumstances he is foreshown to die under. His real despair comes from the realisation that from now on he might have to *go on living* with the *awareness*, the *knowledge* of what is awaiting him, that it will haunt him wherever he goes, that he, as Kierkegaard claims, from that time on will be *in death*, in agony, yet he cannot die, cannot put a final end to it. “For the sickness and its torment ... and death” – as we heard Kierkegaard – “consists in not being able to die” (SD, 30) .

In *A Christmas Carol*, the word *despair* cannot be found but, prompted by the Danish original, we should look for the lexical item *doubt* anyway, and the tenth word of the story is *doubt*, yet – as in the majority of the cases in the text³³ – it is precisely in the context of negation: “Marley was dead, to begin with. There is *no doubt* about that” (SD 7, emphasis mine. G. K.) – all in all, *doubt* can be found in insignificant contexts in the *Carol*, except for one, yet that is important because it is in a series of passages where the story starts to put to trial, and starts to read (and thus, in a way, ‘establish’) its own credibility.

When Marley’s Ghost appears, the following little conversation ensues: “You don’t believe in me,” observed the ghost. ‘I don’t,’ said Scrooge. ‘What evidence would you have of my reality beyond that of your own senses?’ ‘I don’t know,’ said Scrooge. ‘Why do you doubt your senses?’ ‘Because,’ said Scrooge, ‘a little thing affects them. A slight disorder of the stomach makes them cheats. You may be an undigested bit of beef, a blot of mustard, a crumb of cheese, a fragment of an underdone potato. There’s more of gravy than of grave about you, whatever you are!’” (ChC, 18). Scrooge, in a rather Hobbsian fashion, wishes to fight the reality of the ghost by giving it a material-physical explanation coming from himself: his indigestion. He will already believe that the first two Christmas Sprits are real because they

³³ Other occurrences: “ ‘What do you want with me?’ ‘Much!’ -- Marley’s voice, no doubt about it.” (ChC, 18); “...from the crown of its head [the head of the Ghost of Christmas Past] there sprung a bright clear jet of light, by which all this was visible; and which was doubtless the occasion of its using, in its duller moments, a great extinguisher for a cap, which it now held under its arm.” (26); “Mrs. Cratchit said that now the weight was off her mind, she would confess she had had her doubts about the quantity of flour. Everybody had something to say about it, but nobody said or thought it was at all a small pudding for a large family” (49). “ ‘I’ll drink his [Scrooge’s] health for your sake and the day’s,’ said Mrs. Cratchit, ‘not for his. Long life to him! A merry Christmas and a happy New Year! He’ll be very merry and very happy, I have no doubt’ ” (50). “She [Fred’s wife] was very pretty; exceedingly pretty. With a dimpled, surprised-looking, capital face; a ripe little mouth that seemed made to be kissed, – as no doubt it was” (53-54).

come when, and as, Marley's Ghost foretold them to come. (cf. *ChC*, 25-26, 40). Further, Scrooge will base his conviction that *all* the four staves he went through are not illusion and that the future may be altered on very particular pieces of 'evidence': " 'They are not torn down,' cried Scrooge, folding one of his bedcurtains in his arms, 'They are not torn down [...]' , as they were, in his last vision when, after his death, even his bedcurtains were sold in a lowbrowed, beetling shop" (*ChC*, 64), "They are here – I am here – the shadows of the things that would have been may be dispelled. They will be. I know they will". And later: "There is the door by which the ghost of Jacob Marley entered! There's the corner where the Ghost of Christmas Present sat! There's the window where I saw the wandering Spirits! It's all right, it's all true, it all happened! Ha, ha, ha!" (*ChC*, 74). The most the curtains, the door, etc., could convince Scrooge of is that he is in his own home; the mere fact that he can see these objects do not imply that "it's all true, it all happened" – why would the mere sight of the familiar corner, for instance, entail that the Ghost of Christmas Present sat there? If the Ghost had left something there apart from his atmosphere, it would be different. As it would make a difference to go to the gloomy graveyard and see if the tomb with the inscription 'EBENEZER SCROOGE' is there or not.

Consequently, Scrooge's 'evidence' must be anchored elsewhere. It must be anchored in the very fact that he is *alive*, that he did *not* die – as Tiny Tim will *not*, either. Of course, Scrooge knows that he – like Tiny Tim one day, too – *will* die but from the mere fact that he is alive he infers that the circumstances and the time of his death may be changed; Scrooge is liberated by the simple-sounding discovery that the future can be altered if one changes and, thus, human will is free. He has no more evidence than this very feeling, the resolution in his soul that he wishes to become a better person; he has no more evidence than his memories of the highly vivid visions in the face of which he felt *real* dread: "Dreadful apparition, why do you trouble me?" (*ChC*, 19); "he dreaded that he saw new meaning in its [the last phantom's] solemn shape" (*ChC* 72). As Scrooge cannot entirely be blamed for having become a miser – we know about the difficulties in his childhood –, he cannot be blamed for believing his happiness, either, although of course he – like all of us under such circumstances – could find a thousand ways to start to doubt himself, as he doubted himself and the Others around him all his life. Now he does not, because, as the text implies, it is the reality of what he feels, absolutely personally, inside, which lends reality to the story of his own; it is the reality of his reactions, observed by himself during his journey, and the consequences they generate in him which convince him that all is true. So he acknowledges the past, and embraces the present and the future. And did he not feel pain, did he not fear, did he not weep during the four staves? When he wakes up on the *real* Christmas morning, "his face" is still "wet with tears" (*ChC*, 74). It is thus that the reality of the apparitions is created, too: in a backward glance from the present to the past. What the story of Scrooge may teach us is that nothing

can, by itself, or in itself establish the ontological status of its own; our sense of reality – and, thus, the credibility of Scrooge’s story, too – is anchored, at least for Dickens, not in the verification of facts; facts can always be explained away through, for example, doubting my senses. Reality is anchored in my emotional responses, for example in my at least potential joy that I witness to a man capable of conversion. Kierkegaard will agree: the reality of our agony and despair does not arise from any possible comparisons with mundane, everyday reality: it comes from the mere fact that we may *feel* these, and that we feel these – there is no better metaphor, I think – deeply. If something cuts into my flesh and I feel shooting pain, if I am carried away by joy, do I doubt the ‘stimulus’, the ‘thing’ which has brought these emotions about? I, of course, can, and endlessly. Do I doubt my feelings themselves? I am capable of that, too, but then I am outside of the feeling again, I am sober. I can remain in doubt, “in the doubles”, in the Kierkegaardian despair, as long as I wish and, importantly, I can *always* find reasons to doubt. Reality, and the extent of it, seems to be a matter of the extent of the emotional identification I am capable of.

This sounds very much like a platitude; why to visit it again? Because the case seems to be that despair, i.e. intensified doubt in the sense of Kierkegaard can be even more intensified and thus, perhaps, dispelled both by comedy and tragedy. Lear, having avoided the sight of others, has to witness to the death of love that had been inside of him for a long time, Scrooge to the birth of love that he suddenly finds in his heart and – the story *does* want to make us believe this – that love will stay with him until the end of his life; he will not have just a tiny time with Tiny Tim. Both *insights*, *anagnorises* are preceded by doubt, dread, and despair but as means to make the protagonists see the limits of love – one from the positive, creative side, the other from the negative, destructive one – both comedy and tragedy are successful. So do we need the irrevocability, so much belonging to the nature of tragedy, to see where love begins and ends? Very simply put: should we not favour stories where, although we have to experience dread, pain and despair, and although we weep, we may ask with Scrooge: “Why show me this, if I am past all hope?” and “Assure me that I yet may change these shadows you have shown me by an altered life?” (*ChC*, 71). Lear could ask: “why to put me through all this dread, and afterwards redemption, if all I can see in the end is the death of my most beloved one?” Or is it so that we are inclined to lend “more reality” to anything coming to a bad end?

There *are* cases when we have done things that cannot be undone and, there *are* cases when we lose somebody, and that is irrevocable and the person irreplaceable. As there are cases when we find that we can remedy a situation, we can get rid of our selfishness and our avoidance of love, a new page is turned in our story, or we realise we still have a role in another story. Neither experience, one captured so powerfully by tragedy, the other by comedy, can be one-sidedly overemphasised at the expense of the other. Wisdom, among other things means, I think, to realise which kind of story

we happen to be in. It might not be so unproblematic as it seems to tell why comedy gives us pleasure but at least it *appears* to be easier than to answer why tragedy, under these circumstances, does. As far as the latter question is concerned, I am afraid I cannot go beyond the aesthetic principle that our pleasure in tragedy derives from our ability to represent, and thereby attribute at least *some* meaning to pain, suffering, dread and despair. That we may at least talk about irrevocable events, and losses which are forever, and are forever inexplicable to us, in meaningful words.

Works Cited

- Aristotle. *The Poetics*, trans. by W. Hamilton Fyfe, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press and William Heinemann Ltd, Loeb Classical Library, (1932), 1982.
- Beabout, Gregory R. *Freedom and Its Misuses: Kierkegaard on Anxiety and Despair*, Milwaukee, Wisc.: Marquette University Press, 1996.
- Cavell, Stanley. "The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*" in *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, 1987, 39-123.
- . *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Cunningham, Valentine. "Dickens and Christianity" in Paroissien (ed.), *A Companion to Charles Dickens*, 255-276.
- Dickens, Charles. *A Christmas Carol* in *Christmas Books*, London: Wordsworth Editions Limited, 1995, 1-79.
- Draper, R. P. ed. *Tragedy: Developments in Criticism*, London: Macmillan, 1980.
- Fielding, Kenneth J. ed. *The Speeches of Charles Dickens*, Oxford: The Clarendon Press, 1960.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*, <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster-8.html#IV> (March 28, 2009).
- Gager, Valerie L. , *Shakespeare and Dickens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Géher, István. *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban* [A Shakespeare-Reader: Our Mirror-Image in 37 Pieces], Budapest: Cserépfalvi és Szépirodalmi Kiadók, 1991.
- Greenblatt, Stephen et. al. ed. *The Norton Shakespeare. Tragedies*, Second Ed., New York and London: W. W. Norton and Company, 2008.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*, trans. by John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford: Basil Blackwell, (1962), 1987.
- Hillis Miller, J. "Moment of decision in *Bleak House*", in Jordan (ed.), *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, 49-63.
- Hollington, Michael "Dickens and Literary Culture", in Paroissien (ed.), *A Companion to Charles Dickens*, 455-469.

- Jordan, John O. "Postcolonial Dickens", in Paroissien (ed.), *A Companion to Charles Dickens*, 486-500.
- . *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, Cambridge University Press, 2001.
- Kierkegaard, Søren. *The Sickness Unto Death*, trans. by Walter Lowrie, Princeton: Princeton University Press, 1951.
- Marshall, Gail and Adrian Poole eds. *Victorian Shakespeare* London: Palgrave, 2003.
- Muir, Kenneth, ed. *King Lear*, the Arden Shakespeare, London: Methuen, 1972.
- Paroissien, David, ed. *A Companion to Charles Dickens*, Maldon-Oxford-Carlton: Basil Blackwell, 2008.
- Poole, Adrian. *Shakespeare and the Victorians*, London: Arden, 2004.
- Ryan, Kiernan. *Shakespeare*, third edition, Basingstoke and New York: Palgrave, 2002.
- Schlicke, Paul. "Dickens and Shakespeare", *The Japan Branch Bulletin of the Dickens Fellowship*, No. 27., October, 2004, 84-98.
- Shakespeare, William. *King Lear* in Stephen Greenblatt (et. al.), *The Norton Shakespeare. Tragedies*, 739-813.
- Steiner, George. "The Romantic Evasion of Tragedy" (1961) in Draper (ed.). *Tragedy: Developments in Criticism*, 169-176.
- Tate, N(ahum). *The History of King Lear acted at the Duke's Theatre, Reviv's with Alterations by N. Tate*, Printed for E. Fletcher, (London), 1681.
- Weinstein, Philip M. *Unknowing the Work of Modernist Fiction*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.
- Welsh, Alexander. *From Copyright to Copperfield: The Identity of Dickens* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.

Gellért Marcell

A legdúsabb tartomány

Tér-kép a *Lear király*ról kereszt-metszetben

„another Golgotha”¹

Prométheusz az első drámai alakot öltött églakó, aki az „egynapélők” halhatatlan tanítómestereként, a szájalomtól indítatva, Zeusz haragját sem félve, párbeszédet kezdett a földdel, hogy a mindentudó ész, a tudat és az öntudat, a munka és a gondolat, a mesterségek és a nyelv ajándékával váltsa meg a „sötétnek foglyaként” vakon élő embert tehetetlen rabságából. A halhatatlanok minden kiváltságáról: rangról, méltóságról, jólétről és szabadságról lemondva önként vállalta a lesújtó megaláztatást az esendő ember felemeléséért. Olümposzi énjét levetkezve, az önfeláldozó isteni szolgálat jegyében maga is emberalakot öltött, hogy egyes szám első személyben avassa isteni attribútummá a halandók sorsául rendelt szenvedést. A mítosz megtestesítőjeként és a logosz szószólójaként, lázadóként és áldozatként, gondolkodó, cselekvő és szenvedő lényként a test börtönébe zártan is a szellem szabadságát hirdeti. A megtartó dialógus jegyében szembesíti magával és sorsával az embert, hogy éppen megalázottságában nyerje el azt a méltóságot, amelynek ismeretében és birtokában tanítványa is felülemelkedhet önmagán. Ő a tragikus dialógus, az embert az istenek ellen lázító „vad vita”² kezdeményezője, a halandók első szószólója, aki kihívja maga ellen az ég haragját, hogy állandó alakkal és névvel felruházva élhető otthonná tegye a földet az égből kirekesztett ember számára; hogy járható utat mutatva felmérhetővé és lakhatóvá formálja az ember ellen összeesküdött égi hatalmak határtalan, kiismerhetetlen, rettegett világát. Első drámai jelenésében immár maga is számkivetettként a „föld peremén”, az ember nem járta pusztaság” senkiföldjén önti szavakba a kimondhatatlant:

Amit ez kijelent, régen tudom én,
de ha ellenség keze mér csapást
arra, ki gyűlöli őt, nem szégyen.
Csak rajta, a kétélű villám

¹ Shakespeare, *Macbeth*, I.vi. 41.

² Lásd. John Keats: *Leülvén Lear király újraolvasásához*. „Agyó, mert újra vad vitád heve / Perzsel: halál és lelkes testi lét [...] (Fodor András ford.) *John Keats versei*. Budapest, Magyar Helikon, 1962.

tüze hulljon lángpatakokban,
a nagy étert rázzák vad viharok,
kavarogjon az ég, és rengjen a föld,
gyökerét feltépheti szélvész,
dobjon a tenger tornyos habokat
bósz forgatagában a csillagokig,
pályájukat összezavarva. Sötét
Tartarosz engem nyeljen egészen el,
végzetem örvényére szállok,
de nem fogok ott elenyészni.

(1040-1053)³

A táj régtől fogva ismerős. A hang nem kevésbé. A Kaukázus kietlen ormairól visszhangzó fennhéjázó gőg és megalázó kín: a meggyötört test, a rabul ejtett ész és az elhagyatott lélek hangja. Lázadás és belátás, méltóság és alázat, szenvedélyes indulat és megindító szenvedés különös kettőse. Ég és föld ellenpontokból szőtt közös történetének, istenek és emberek pogány passiójának mitikus kezdete drámai hangszerelésben. A végtelen, ellenséges kozmoszból a véges földre származott, ismerőssé szelídült pártfogók, Prométheusz és Dionüszosz hagyatéka: érzés és értelem, hit és ráció, rabság és szabadság, bolyongás és lakozás – a tér belakhatóságának és az idő beláthatóságának átka és áldása –, melynek birtokában az „egynapélő” ember megtartó otthonra lelhet szűkre szabott életterében.

Maguk a hagyatéktevők két világkorszak, két generáció, két gyökeresen eltérő szemlélet és életmód képviselői és megtestesítői. Egyikük tízezer éves rabságra ítélve – egy egész örökkévalóság az ember „csekély világában” –, a másik örökké úton, önfeledt szabadságban vándorolva hegyen-völgyön át a szüntelen változó, tovatűnő és visszatérő évszakokkal, híven követve a halandóságában halhatatlan természet örök ritmusát. Az egyik statikus, a másik dinamikus. Száműzött és honosított. A kényszerű lakozásra kárhoztatott rabság és az önként választott hontalanság: a mindenütt otthon levés szabadsága. Két eredendő, archetipikus emberi létforma, állapot és helyzet, mely számtalan alakváltozatban lép színre az európai dráma kalandos történetében. Elsőként Oidipuszében, a megtagadott, számkivetett, sorsüldözött vándor alakjában, aki a balsors kiközöklentette idő áldozataként egy személyben hordozza elődei és utódai végzetét, és Oresztésében, akit hazahív a fiúi kötelesség, hogy az isteni törvénnyel is szembeszállva megbosszulja apja méltatlan halálát. Mítosz és történelem hermészi határvidéken áldozatával ő nyit új korszakot a görögség történetében, amikor kivívva igazát megmutatja sorsüldözött osztályos-társainak, hogyan vegyék kezükbe saját életüket. Oresztész áldozata már nem az isteneknek szól. Az emberarcú jog és igazság nevében azt a várost –

³ Aiszkülosz: *Prométheusz. Aiszkülosz drámái.* (Trencsényi-Waldapfel Imre ford.) Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985. 183.o.

Athéna városát – hivatott új rangra emelni, amelynek látnoki elődje, Oidipusz ígért törhetetlen erőt és csorbíthatatlan hatalmat végső nyughelye, a jeltelen szent sír titkának megőrzése fejében.⁴ Nem véletlen, hogy ez a város lett az új hermészi médium, a mítosz örökébe lépő dráma metropolisza, a *theatrum mundi* locus locoruma.

Egy újabb kedvező kronotopikus konstelláció – idő és hely szerencsés egybeesése –, egy másik korszakváltás és egy másik, minden újra nyitott metropolisz találkozása hívta életre ismét az alapító elődök szellemét a 16-17. századi Angliában is, hogy a londoni népszínházak közönsége számára fedezze fel és fogalmazza újra a reneszánsz nyelvén mindazt, ami már az ókorban, a római „rendszerváltás” idején feledésbe merült. Hamlet és Lear ugyanannak az időben és térben egyaránt kizökkenet emberi létnek, ugyanannak a minden korábbi bizonyosságot megkérdőjelező egzisztenciális válságnak a szószólói és képviselői, mint Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész hősei. Az előbbi apja halála hívja vissza hazájába, hogy az igazságért mindenét feláldozva a halállal igazolja életét, és lelje meg – a másvilágon – áhított önazonosságát; az utóbbi pusztá nevére hagyatkozva lesz legfelsőbb bíróból hontalan koldus saját országában, hogy minden fölöslegétől megszabadítva, „tehermenten” vehesse magára saját nyolcvan éve és „egynapélő” fajtája minden gyarlóságának terhét, hogy a szenvedésben találjon méltó önigazolást, és a halálban nyerje el önazonosságát, az áhított királyi méltóságot.

Shakespeare tragikus univerzumában kétségtelenül Lear királysága a legtávolabbi tartomány. A tragikus tapasztalat peremvidéke, idegen, kiismerhetetlen és belakhatatlan világ, melyből hiányzik a többi tragédia világát pontosabban behatároló és lokalizáló földrajzi és történelmi adott-ságok koordinátarendszere; az egyes darabok játéktérét és cselekményük koreográfiáját meghatározó idő- és térbeli vonatkozások, kapcsolatok és megfelelések kronotopikus kontextusa. A darab társadalmi-politikai térképét megrajzoló rangjelző földrajzi személynevek: Burgund, Cornwall, Alban, Kent, Gloucester – Franktól eltekintve, aki éppen távollétével minősíti önmagát és Britanniát – csupán jelölésre alkalmasak, nincs képviseleti értékük, mely szerepet játszhatna birtokosaik érdemi személyazonosításában, így éppen személytelenségüknél fogva érzékeltetik még egyértelműbben a Lear-világ utópisztikus voltát.

Ez a tér- és időbeli kötetlenség, viszonylagosság az egyik forrása a *Lear király* sajátos univerzalizmusának, mely tematikusan és strukturálisan egyaránt túllépi a műfaj hagyományos kereteit. A darab, a hasonlíthatatlanul

⁴ „Figyelj rám, Aegeus fia, s minden szavam / Városodnak elévülhetetlen kincse lesz. / Magam foglak most elvezetni, vezető / Nélkül a helyre, amely halálom helye. / De ezt a helyet el ne áruld senkinek, / Sem síromat, sem a környéket, merre van. / Így ez jobban fog védeni téged, mint ezer / Pajzs támadó szomszédok vad dárdáitól. [...] Akkor városod sohse dulja föl / A sárkányfogból szórt nép.” Szophoklész: *Oidipusz Kolónosban*. in: *Szophoklész Összes drámái*. (Babits Mihály ford.) Budapest, Franklin, 1950. 353-354.o.

gazdag, komplex témavilágot alkotó archetipikus toposzok mellett – hatalom, kiszolgáltatottság, uralkodás, szolgálat, hűség, árulás, nagyság, gyarlóság, szeretet, gyűlölet, öregség, ifjúság, szenvedés, halandóság – térstruktúrájában is a mítoszok egyetemességét idézi, mely a dráma humanizált közegében az élet testi, érzelmi és szellemi dimenzióit egyaránt átható végletes szenvedélyek nyelvén fogalmazza újra és jeleníti meg a lét alapkérdéseit.

A Lear-világot extenzió és intenzitás termékeny kölcsönhatása, egymást tükröző és megsokszorozó dialógusa jellemzi. Mennyiség és minőség komplementer viszonyát meghaladva az érték-alapú és mértékfüggő térképzésben is ez a viszony játssza a főszerepet. A komédiák egyszerű, párhuzamos szerkesztésmódján túllépő, fúgaszerűen komponált, kettős szólamvezetésű cselekmény sztereofon terét – a szüntelen mozgás, helyváltoztatás mellett – az elemi erőket idéző indulatok, a teátrális visszasságukban is lenyűgöző végletes szenvedélyek alakítják és minősítik. Az a lélek mélyrétegeiből felfakadó, ellenállhatatlan erejű indulat, a természet titáni erőit emberi szenvedéllyé koncentráló, elpusztíthatatlan vitalitás, mely maga a kor és lakója, a lázadásban, kétségben és tagadásban magára talált reneszánsz ember mítoszidéző kollektív *emlékezetéből*, euforikus *életpélményéből* és a dogmatikus hit kötelékeitől megszabadult *képzeletéből* merítette erejét.⁵

A *Lear király* Shakespeare globális léptékű emberi színjátékának anakronisztikus zárótétele, a tragikus „királytéma” utójátékká transzponált „nagy felvonása”. Pogány és keresztény mitológiai analógiákkal hitelesített, prométheuszi, oidipuszi és krisztusi visszhangokban gazdag királyi végjáték, Lear, Gloucester és a Lear-világ alkonyának epikus és lírai regiszterekkel árnyalt drámája, mely a nagy tragédiák sokdimenziós életterébe ágyazva dolgozza fel a „királyi” témát: az univerzális törvényből személyes élménnyé sűrűsödő, majd a megidézett sorsok együtteséből ismét világelvvé terebélyesedő halandóság feldolgozhatatlan élményét. A lét fizikai, érzelmi és szellemi síkjait egyetlen komplex életterbe sűrítő tragikus tapasztalat a *végletek* jegyében méri fel a *végesség* birodalmát. A végletek útján járja be a magát s világát „örökké csak fölületesen” ismerő ember természetének határszéleit, a Prospero „nagy glóbuszát”, Lear „emberi csekély” világát és Hamlet „dióhéjnyi” végtelenjét egymásba játszó *theatrum mundi* prométheuszi-hermészi tartományait.

⁵ A Lear-világot alapvetően meghatározó és minősítő fokozott vitalításra és végletes-ségre (a szereplőkére és a cselekményére egyaránt) B. McElroy is felhívja a figyelmet *Shakespeare's Mature Tragedies* (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973.) című munkájában: „In the *Lear*-world, nothing is done either in leisure or in moderation. Violent energy charges the action, the characterization, and the imagery, and is apparent at all levels [...] More often than not, the enormous energy of the *Lear*-world is expended in disruption and upheaval [...] Something of the same energy seems to charge every one of the major characters, conferring upon them extraordinary strength either to inflict or to endure.” Mc Elroy, p. 151.

A *Lear király* világát meghatározó szélsőséges ellentétek interaktív összjátéka, a darab minden alkotóelemét aktiváló dialogikus struktúra formálja egzisztenciális dimenzióvá az egybeszőtt kettős történet életterét, melyben a közvetlen érzéki tapasztalással életre hívott helyszínek (Gloucester kastélya, a fenyér különböző részei, a Dover-közi vidék, a brit tábor Dover mellett) és a belső történetek metaforikus színhelyei (a zárt és nyílt, közeli és távoli, baráti és ellenséges helyek) egyaránt dramaturgiai jelentőséget nyernek. A tragikus történetek külső és belső környezete, a cselekmény játéktérét képező helyek, helyszínek és tértartományok – a tragédia primer *toposzai* – a műfaj sajátos logikájának, a tragédia *logosának* szellemében többnyire a hiányuk, kiküszöbölésük vagy átminősülésük révén válnak önálló képviselési értékű, jelentéshordozó tényezővé. A vizuális díszletként vagy verbális eszközökkel megjelenített helyszínek a szereplők intenzív jelenléte, a szubjektív, belső történetek és az interszubjektív dialogikus események hatására elveszítik eredeti téralkotó szerepüket, és pusztán színhelyből metaforikus azonosító erővel feltöltött modális helyszínné – a szereplők és a cselekmény belső világának dimenzióival analóg – organikus térképző helyé minősülnek át.⁶ Ez a topikus metamorfózis transzponálja képviselési értékű modális helyé a helsingőri kastély előtti emelt teret vagy a temetőt a *Hamlet*-ben, az invernessi várkastélyt a *Macbeth*-ben, és a két főszereplő bolyongásainak régióvá tágult útterét, a színenként különböző helyszínekre osztott fenyért és a Dover körüli vidéket a *Lear király*-ban.⁷

A *Lear király* ebben a tekintetben is egyedülálló a „radikális” tragédiák körében, hiszen nemcsak minőségi, de mennyiségi tekintetben is túllépi a térdramaturgia hagyományos kereteit.⁸ A többszörösen

⁶ A szereplők intenzív fizikai, érzelmi, gondolati és/vagy dialogikus jelenléte avatja az eredetileg egyszerű helyszíneket („simple location”) „modális” térképző helyekké. E.S. Casey: *Getting back Into Place – Toward a Renewed Understanding of the Place-World* (Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1993.) című, kultúr-történeti összegzésként és prognosztikus útmutatóként egyaránt nélkülözhetetlen munkájában gazdag kultúrtörténeti kontextusba ágyazva tárja fel az egzisztenciális térelméletekben kulcsszerepet játszó fogalmak jelentéskörét. Casey, p. 66.

⁷ „The presence of the lived body... is the dynamic bond to place. This presence is also the basis of a revived notion of region as the active scene of multiple implecement.” Casey, p. 74. A *Lear*-világ legjellemzőbb tértartománya a szüntelen mozgás alkotta hodologikus térben kibontakozó *tájék* („region”), melyben szinte kizárólag a szereplőkre hárul a helyképzés felelőssége. Casey konkrétan megfogalmazza a tájék és a hozzá rendelt személy(ek) organikus kapcsolatát: „Regions are forms of gathering, and in this capacity they have powers and virtues of their own, which are not foreign to the dynamisms of lived bodies that make possible the configuration of places.” Casey, p. 73.

⁸ J. Dollimore címadó terminusa a nagy tragédiák térdramaturgiai vizsgálata számára is iránymutató. A shakespeare-i tragédia „radikalizmusának” egyik látványos megnyilvánulása éppen a hagyományos, kulturálisan kodifikált és társadalmilag intézményesített hely- és térképzetek leépítésében és a szubjektum-alapú, relatív térorientáció meghonosításában érhető tetten. Dollimore elsősorban a Jakab-kori dráma minden, a kor ideológiája és társadalmi-kulturális gyakorlata szerint legitim értéket megkérdőjelező kritikai szellemében látja a radikális paradigmaváltás

szinkronizált kettős cselekmény minden meghatározó mozzanatának megvan a határozott térbeli vetülete. A birodalom felosztása, Cordelia és Kent száműzése, a pusztá névre, azaz a nominális királyi címre hagyatkozó Lear eloldódása királysága testétől, a függetlenségét alternatív hontalansággal megőrizni igyekvő király kényszerű mobilitása, Edgar kitagadása, a világgal, gyermekeikkel és önmagukkal egyaránt meghasonlott apák, Lear és Gloucester testet, lelket és szellemet próbáló zarándokútja, a bölcs bolondok konferenciája, Gloucester öngyilkossági kísérlete, Lear visszatérése övéi körébe és Cordelia halála – egyaránt konkrét érzéki vagy verbális térképzetekhez kötődnek.

A kényszerű kinetikus pályára állított cselekmény minden kulcsmozzanata, a drámai történést alkotó fontosabb helyzetek, állapotok, események és tapasztalatok: vakság és tisztánlátás, balítélet és belátás, elutasítás és megbocsátás, közöny és részvét, magány és közösség egyaránt a közelség és távolság, mélység és magasság dimenzióiban, a drámai tér dialektikus tartományaiban öltének alakot, és sűrűsödnek katarktikus élménnyé. Shakespeare a *Lear király*ban a különböző színpadi kifejezésmódokat egyesítő modális tér nyelvén beszéli el mindazt, amit önmagában sem a látvány, sem a szó, sem a cselekmény nem képes megjeleníteni. Ezek – a szereplők fellépését jelenlétté, a színházi előadást jelenvalóvá transzponáló modális helyek és terek – képezik a Lear-világ sajátos topográfiáját. Egyszerre kölcsönöznek helyi értéket az egyetemes érvényű tematikus toposzoknak, és avatják egyetemessé a darab lokális toposzait.

A külső, szcenikus történéseket meghatározó szüntelen mozgás, helyváltoztatás, úton levés – a gyakori színváltások és a tudatlan lejátszódó belső folyamatok alkotta cselekmény kinetikus dinamizmusa – szüntelenül ébren tartja a néző térérzetét és az olvasó tértudatát. Ugyanebbe az irányba hat a zárt, belső és a nyílt, külső terek folyamatosan változó aránya az utóbbiak javára, ami a darab térképzésében kiemelt jelentőségű mennyiségi elv strukturális érvényesüléseként is értelmezhető. A huszonhat jelenetből mindössze kilenc játszódik belső térben, szemben a tizenkét külső színnel, melyek a második felvonástól kezdve egyre határozottabban uralják a játékteret. A *Lear király* térvilágának árnyalásában fontos szerep jut a köztes tartományoknak – a kastélyok belső udvarainak és az előttük lévő tereknek –,

lényegét: „...a significant sequence of Jacobean tragedies, including the majority of Shakespeare's, were more radical than has hitherto been allowed. Subsequent chapters will show how the radicalism of these plays needs to be seen in the wider context of that diverse body of writing which has been called 'the greatest intellectual revolution the Western world has ever seen' [...] we find in Elizabethan and Jacobean drama a 'form of total crisis' [...] If the causes of that collapse (the English revolution) can be discerned in the previous decades then, at the very least, we might postulate a connection in the early seventeenth century between the undermining of these institutions and a theatre in which they and their ideological legitimization were subjected to sceptical, interrogative and subversive representations.” J. Dollimore, *Radical Tragedy*. (Brighton, The Harvester Press, 1984.) pp. 4-5.

melyek dinamikus átmenetet képeznek a két ellentétes polaritású szféra között. A hangsúlyosan árnyalt játéktérben fokozottabban érvényesül a Lear-világra kezdettől jellemző, és a cselekmény előrehaladtával egyre dominánsabbá váló területi megosztottság is, mely konkrétan és jelképesen – az érzéki, a metaforikus és a szimbolikus megjelenítés szintjén egyaránt – leképezi a cselekményt mozgató fizikai, érzelmi és mentális konfliktusok többségét.

A területi-térbeli megosztottság csupán egy aspektusa a Lear-világ válságának, meghatározó szerepének köszönhetően azonban közös nevezőre hozza a darab különböző tartományait: a személyes és a közösségi dimenziókban, a fizikai, érzelmi, morális és mentális síkokon kibontakozó analóg folyamatokat. A cselekményt meghatározó tettek, döntések, vélekedések és ítéletek egyszerre okai és okozatai a Lear-világ minden irányú megosztottságában megnyilvánuló válságának. A lista ezúttal is bőszeges: a királyság felosztása eleinte három, majd két, területmérték szerint egyenlő, metaforikus értékét tekintve mégsem egyformán „dús” részre; a legkedvesebb leány kitagadása és száműzése; Gloucester kerülő úton nemzett, majd az udvartól jó okkal távol tartott törvénytelen fiának hol arcátlan, hol piruló elismerése; a gőg elvakította király végzetes balítélete; önmaga, lányai és helyzete félreismerése, tekintélyének, hatalmának és lehetőségeinek minden mértéket maghaladó túlbecsülése; apai és királyi tévképzetei, melyek torzító tükrében mindenek fölött álló egyeduralkodónak, mindenható felségnek és legfelsőbb bírónak látja és láttatja önmagát.

A darab hodologikus terét aktiváló és kitöltő mozgásokra is ugyanez a kettősség jellemző. Lear és Gloucester útja egyszerre közeledés és távolodás. Az igazukat önmagukban kereső, identitásukat mégis a Másikkal létesített dialogikus viszonyban meglelő főszereplők lelki-szellemi éréseinek folyamata egybeesik korábbi énjüktől és világuktól való eltávolodásukkal. Emberi kiteljesedésük sorsuk beteljesülésének nélkülözhetetlen feltétele. Hiába ismerik fel hovatarozásukat, hiába találnak rá a Másikban a *helyre* – mely végre teljes értékű, érdemben lakható *életteret* biztosíthatna számukra –, idő híján nem élhetnek a felismerés és a megigazulás kínálta lehetőségekkel. Nincs módjuk a kizökkent tér rehabilitására, hiszen a tragédia véges világának negyedik dimenziója, a sorssal leginkább rokon idő nem ad lehetőséget a jóvátételre. A tragikus lét kronotopikus természetéből adódóan a Lear-világ élettere azért lakhatatlan, mert minden az időben történik benne, azaz semmi sem történik benne *időben*, a maga idején. Vagy a tettek vágnak az idő elébe, vagy az idő hagyja maga mögött az eseményeket. A nagy tragédiák irracionális logikájának megfelelően az idő a *Lear királyban* is csak a fonákját mutatja, sohasem jelenik meg színről-színre a jelen tapasztalataként. Csak gondolható, de nem élhető. A hamlet-leari „kizökkent idő” térben is száműzetésbe kényszeríti a tragédia szereplőit. Ez a kronotopikus diszharmónia a lét minden szférájára kiterjedő egzisztenciális

válság, a tragikus ember létén kívüliségének elsődleges alapja és forrása.⁹ Lear koránál, helyzeténél és mentalitásánál fogva egyaránt anakronisztikus jelenség, ezért kell hontalanná lennie saját országában. Nyolcvan évével maga a múlt megtestesítője, mégis csak a jövővel van elfoglalva. A *Lear király* időszemlélete önmagában is meggyőzően képviseli a tragikus lét minden logikának ellentmondó képtelenségét: egy nyolcvanéves aggastyán múlt nélkül maga a két lábon járó anakronizmus – a kudarcai összességéből formált ember halandóságának képtelen cáfolata.¹⁰ Nem véletlen, hogy Lear csak a realitásnak minden tekintetben ellentmondó fikció, egy személyre szabott utópia világában képes meghatározni önmagát és jövőjét, amikor állandó alak, lakóhely és név nélkül, minden földi kötöttségtől menten kívánja téren és időn túl is tovább uralni maga mögött hagyott királyságát, saját és alattvalói életét:

S erős szándékunk minden gondot és bajt
Lerázni agg korunkról, általadván
Ifjabb erőknék, míg magunk tehertől
Menten mászunk a sír felé.
[...]
Magunk havonkint,
Fenntartva száz legényt, kiket ti fogtok
Ellátni, nálatok veszünk lakást
Felváltva, sorban.

(II.ii)

A tragédia térképzésében kulcsszerepet játszó dialogikus kapcsolatok is – elsősorban Lear és Cordelia, illetve Gloucester és Edgar kapcsolata – ennek a kétszeresen kizökkent, egyszerre utopisztikus és anakronisztikus állapotnak a függvényei; a realitás és a fikció közötti áthidalhatatlan távolság révén állandó mozgásra, hely- és helyzetváltoztatásra kényszerült köztes lét áldozatai. Cordelia visszatérése és bocsánata – a megváltás tünékeny illúziója – csupán tovább késlelteti az ígért véget, a darab kezdetén előrevetített végkifejletet, tovább nyújtóztatva az életét már csak „bitorló”, testben és

⁹ A tragédiában megjelenített egzisztenciális válság tervetületében analóg magával a létén kívüliséggel. Minél mélyebb az érzelmi vagy morális alapú válság, annál nagyobb lesz az öntudat képezte távolság a gondolat és tárgy között. A plessneri *conditio humana*, az ember ex-centrikus helyzete és az identitásválság összefüggéséről E.F. Lichte értekezik kimerítő részletességgel a színházzemiotikát történeti alapokra helyező nagyszabású munkájában (*A dráma története*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001).

¹⁰ W. Faulkner legkomplexebb térstruktúrájú regényében, a macbeth-i visszhangokban gazdag *A hang és a tébolyban* (Göncz Árpád ford. Budapest, Európa. 1970. 107.o.) a hamleti habitusú Quentin fogalmazza meg – apját idézve – a regény egyik lear-i szentenciáját: „Apa azt mondta, az ember az őt ért csapások summája. Az ember azt hinné, egyszer még a csapások is kifognak, de végül is az idő léte a legnagyobb csapás, ami az embert érheti, mondta Apa.”

lélekben megtört aggastyánt „e konok világ kőpadán”. Ott, ahol mindenéből kiforgatva – az alázat testet, lelket és elmét próbáló elemi iskolájában is – királyi méltósággal hordozza elviselhetetlen terhét: zsarnok lányai és veje bosszúját, szíve minden keservét, magával meghasonlott királysága minden nyűgét s balsorsa minden nyilait.

Ez a kettős, helyenként hiperbolába hajló parabolikus utazás a darab világának térképző tengelye. Lear és Gloucester testi, lelki és szellemi átváltozásának komplex kinetikus folyamata a szubjektív és intersubjektív, személyes és dialogikus szférák mentén létesült drámai tér felmérésének alapja. Megtagadásuk, félreállításuk és száműzésük, megalázó megpróbáltatásaik és felemelő felismeréseik, eltévelyedésük és útkeresésük, meghasonlásuk önmagukkal és megtérésük szeretteikhez – ennek a folyamatnak egy-egy állomása és vetülete. Lear – Gloucester oidipuszi sirámaival ellenpontosított – aiszkhüloszi átkai a lázadás és lemondás, indulat és alázat, látomás és kilátástalanság hangján szólaltatják meg a tragédia térképét alkotó kanonikus toposzokat.¹¹ A választék királyi tragédiához méltón bőséges: a méltóság mibenléte; a hatalom eredete, természete és küldetése, fizikai és spirituális tartományai, személyes és közösségi vetületei; a belső kétely aláásta és külső kényszer kikezdte emberi kapcsolatok kiszolgáltatottsága és sérülékenysége; az erkölcs képlékenysége, érdekek, kapcsolatok, helyzetek és nézőpontok szerinti viszonylagosság; az identitás határozatlansági relációi, belső és külső, szubjektív és objektív mértékek szerinti változatai; az emberi természet és cselekedetek megértésének lehetőségei és korlátai; egy adott értékrendre épülő rendezett világ beláthatósága és az értékképviselési autoritás híján elhatalmasodó káosz abszurditása; a lét testi, lelki és szellemi szélsőségeinek megtapasztalása kívül és belül, otthon és kitaszítottan, a társadalmi hierarchia csúcsán és legmélyén; az értelem végeessége; a lélek esendősége és a test végtelen kiszolgáltatottsága.

A tragikus tapasztalat természetes közegét – a személyes és közösségi érdekek, a magán- és közélet konfliktusokkal terhes tartományát – ugyancsak a domináns térrelációk, a térben-lét dimenzióit és mozgásirányait meghatározó abszolút és relatív pozíciók alkotják, jelenítik meg és minősítik. Ebben a tragikus képletben az értékképviselési szereppel bíró helyzetek és folyamatok – a fent és a lent, a közelség és a távolság, a jelenlét és a hiány – a tragikus történések jelölői és azonosítói: a találkozás és az elválás, az elfogadás és az elutasítás, a szeretet és a gyűlölet térbeli analógiái. A Lear-

¹¹ Lásd Füst Milán „Öregség” című versét: „Volt egy öreg görög egykor / Ki felelmele két kezét, mint a szobor s az ifjúságát visszakövetelvén / Mondott aiszchyloszi átkot arra, aki tette, hogy így meg kell az embernek öregedni. *Füst Milán összes versei.* (Budapest, Magvető, 1972.) 21. o. Shakespeare drámai életművében kétségtelenül a *Lear király* tanúsítja legmeggyőzőbben – erre Füst páratlanul személyes fordítása önmagában is elegendő bizonyíték – a romantika művészetelméletére és alkotói gyakorlatára építő Füst Milán-i esztétika premisszáit, melyek a költői látomás ihlettségében és a teremtő indulat intenzitásában ragadják meg a műalkotás lényegét. Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben.* (Budapest, Magvető, 1963.)

világ térben is megnyilvánuló fizikai, érzelmi, morális és politikai megosztottságának személyes vetülete a darab egészére és a főszereplőkre egyaránt jellemző *kettős látás*, az érték-alapú ítéletalkotás és tájékozódás lehetetlensége. Az egymással szemben álló és egymást kölcsönösen kizáró látásmódok, nézőpontok, helyzetek, érdekek, értékrendek és igazságok disszonáns dialógusa az Én és az Az világában – a szubjektív és az interperszonális szférában – egyaránt kizárja a harmónia, a megértés, a belátás, a konszenzus lehetőségét.

Edgar a vesztett csatát követő kétszólamú végjáték nyitójelenetében a tragikus világ abszurditását híven érzékeltető generációs szerepcserék jegyében vigasztalja apját. Hermészi vezetőhöz méltó bölcsességgel, sztoikus tömörséggel egyetlen aforisztikus szentenciába sűrítve fogalmazza meg a tragédia bibliai ihletésű végső tanulságát, apja kiújult kétségbeesésének múltó ellenszerét: „Embereknek / Kell tűrni a jövőt, mint elmenést: / A földolog, hogy elszántak legyünk.”¹² Gloucester rezignált válasza – „Az is való” – a kritikus fordulatot híven érzékeltető tömörséggel fogalmazza meg a Lear-világ *egészségét* aláásó kór, az igazság mindenkori kettősségében megnyilvánuló morális-spirituális relativizmus legfőbb tünetét.¹³

Ha a tragédia világa valóban egy önmagában is érvényes, univerzális képviseleti értékű, teljes világ, akkor a Lear-világ teljessége a hiányaiban, gazdagsága a veszteségeiben, igazsága a képtelenségében, valódi hitele vélt igazságaiban, határai a képlékenységében, zártsága minden irányú nyitottságában, egyetemessége utánoszhatatlan egyediségében található.¹⁴ A *Lear király* éppen azért bújik ki minden tekintélyelvi mértékadó és iránymutató meghatározás alól, mert alapvetően transzverzális alkotás – a shakespeare-i tragikus szkepticizmus szellemét a dramaturgia minden eszközzel megtestesítő „fugitive exploration” –, melyet a kétszólamú cselekmény fugális kompozíciója foglal autentikus keretbe.¹⁵ A kettős

¹² Az angol eredeti ebben az esetben is sokatmondóbb: „Men must endure / Their going hence even as their coming hither. / Ripeness is all.” Shakespeare, *King Lear*, V.ii. 9-10.

¹³ C. Jaspers, az egzisztencializmus határvidékén, a tragikus világkép és létszemlélet meghaladását megkísérlő művében a tragédia sajátos világát alkotó komponensek – elsősorban az ellentétes nézőpontok képviselte különböző, de önmagukban érvényes igazságok – komplementaritására hívja fel a figyelmet: „Tragedy occurs wherever the powers that collide are true independently of each other. That reality is split, that truth is divided, is a basic insight of tragic knowledge.” C. Jaspers: *Tragedy is not Enough*. (London, The Beacon Press, 1952.) p. 57.

¹⁴ McElroy Arisztotelész és Bahtyin nyomán a lezárttság és a teljesség paramétereivel definiálja a tragédiát: „Through selectivity and emphasis, a playwright sets forth a self-contained definition of reality within his play, a world which proposes for itself the principles by which life operates within its matrix.” McElroy, p. 4.

¹⁵ B. Reynolds *Transversal Enterprises in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Chippenham and Eastbourne, Palgrave-Macmillan, 2006) című úttörő munkájában Shakespeare műveinek többségét – különös tekintettel a tragédiákra – transzverzális alkotásnak tekinti: olyan műveknek, amelyek autentikus értelmezésére a „fugitive explorations” hermeneutikai stratégiájára építő transz-

cselekmény ellentétekkel és analógiákkal dimenzionált kinetikus játékterében az erkölcsi és társadalmi normáktól, a természet rendjétől, a közösségi létet szabályozó és az emberi együttélés életterét meghatározó rögzített értékektől való eltávolodás, elszakadás, és a tagadás következményei elől való menekülés a jellemző mozgásirányok.

A *Lear király* nemcsak fizikai, de spirituális értelemben is az úton levés drámája. A szüntelen hely- és helyzetváltoztatás kényszerétől hajtott főszereplők közös története, a hol párhuzamosan futó, hol egymásba játszó kettős cselekmény komplex kinetikus közeget, pontosabban hodologikus teret alkot. Értékalapú, térképző helyek híján ez a mozgástér Lear és Gloucester tényleges élettere, az átmenetiség, esetlegesség, viszonylagosság azonosíthatatlan és beláthatatlan senkiföldje. Olyan drámai alakot öltött *utópia*, amely – Lear sorsának és személyiségének külső vetületeként – híven megjeleníti az országából kiforgatott és önmagából kifordult király lelki-szellemi metamorfózisát. Lear helyzetének abszurditását a tragédia avatott ítése, a Bolond is a tér nyelvén fogalmazza meg:

Inkább akármilyen más lennék, mint Bolond, s mégsem szeretnék te lenni, komám. Te eszedet mindkét végén megnyested, s középen mitsem hagytál. Pompás cimpora voltál komám, míg komorságával nem kelle törődnöd: most zérus vagy szám nélkül. Én különb ember vagyok náladnál; én legalább bolond vagyok, te semmi vagy”

(I.iv)

Minden jelentős esemény, történés, fordulat – a belső és külső cselekmény minden meghatározó pillanata és mozzanata – ehhez a kinetikus régióhoz, az átmenet útteréhez kötődik. Ahhoz a térhez, amelynek minden tartománya, iránya és dimenziója a mozgás függvénye. A tragédia és a filozófia közös nyelvén, toposz és logosz drámai dialógusának jegyében *peripatein* és *peripeteia* elválaszthatatlanok. Az út, mint hermészi mozgástér, egyszerre közege, helyszíne és eszköze a cselekményt alkotó döntő sorsfordulatoknak és meghatározó felismeréseknek. Lear és Gloucester a fizikai, lelki és szellemi megpróbáltatások útján sajátítják el korban és rangban náluk alábbvaló mestereiktől – a Bolondtól és Szegény Tamástól – mindazt a tudást és bölcsességet, amelynek birtokában, elfogadva a sors végzését, megel lehetik békéjüket a halál előcsarnokában, „a bolondok e roppant színpadán”. Lear a téboly tisztánlátásával többször is utal a maga és helyzete abszurditását maró ironiával megvilágító termékeny párhuzamra: „Előbb hadd szóljak e bölccsel”[...] „Egy szóm van még Thébának bölcs

verzális poétika hivatott. Lásd Reynolds: „Finding potentialities in instabilities, as in the cases of *Macbeth's* witches and *Hamlet's* artifice, fugitive explorations emphasize the text's possible meanings beyond its intended, immediate, or future audiences. A goal of transversal poetics in and through fugitive explorations is to discourage hermeneutical reductionism”. Reynolds, p.9.

fiával” [...] „kérem társaságodat, / Nemes bölcsész!”[...] „Jer jó athéneim!” (III.iv).

Az elszakadás, eltávolodás, elszigetelődés, keresés, tévelygés és tagadás irány és irányultság nélküli kaotikus útterében párhuzamos, ellentétes és transzverzális mozgások rajzolják meg a Lear-világ sajátos topografikus képét, helyi értékű és általános érvényű, egyedi és egyetemes vonásait. E látszólag kaotikus, értékképző helyek és útmutató irányok nélküli, *szín*leg üres teret csupán egyetlen háromdimenziós geometriai alakzat képes lokális játéktérből univerzális lélettérre minősíteni. Lear és Gloucester sztereofonikus passiójátékának alapélményét: a test esendőségét, a lélek gyöngeségét és a szellem korlátoltságát – a halandóság jegyében drámai élménnyé sűrítő szenvedést – a kereszt hitelesíti. Az az univerzális jelkép, mely egyértelmű vallásos konnotáció és transzcendens vonatkozások nélkül is képes egységbe foglalni, homogén térbe rendezni a tragikus tapasztalat különböző dimenzióit. A sokszorosan megosztott, széthullásra ítélt Lear-világ – minden utópikus és disztópikus vonása, végtelensége és véglegessége, kilátástalansága és kiúttalansága, groteszk ironiája és melodramatikus színpadiassága ellenére – ebben a formában nyeri el végső etikai és esztétikai alakját. Az intenzív érzelmi-akaratú töltésű, szenvedélyes indulatok vezérelte cselekmény főbb mozzanatait és a darab vizuális életterét érzékletesen megjelenítő látványok és látomások egyaránt az egymást metsző horizontális és vertikális tengelyek mentén alakítják ki és formálják meg a darab egyre táguló külső és folyamatosan szűkülő belső tereit, fizikai és spirituális tartományait. Az uralkodó horizontális mozgások mindkét szférában – az Én, az öntudat belvilágában csakúgy, mint a plurális társadalmi tér külvilágában – a szétagolás, megosztás, elválás, eltávolodás, elszigetelődés aktusaihoz és tapasztalatához kötődnek. Hasonló koreográfia jellemzi a vertikális mozgások, a hatalmi, morális, érzelmi és mentális mobilitás dimenzióit is: a nyertesek és vesztesek, a „viszálgató nagyok” világának árapályát, az álruhás hűség, száműzött szeretet és csörgősipkás bölcsesség kényszerpályáit. Lear és Gloucester a két sík mentén, a végletek jegyében járja be a Lear-világ belső tartományait és peremvidékeit. Oda és vissza, felfelé és lefelé, teljhatalmú királyként és nincstelen koldusként, a fennkölt méltóság és a feneketlen megvetés, a feltétlen szeretet és a határtalan gyűlölet végtelen élményeit megtapasztalva mérik fel a tragédia beláthatatlan életterét.

Az érzések és a belátás határvidékein, ahol a megtört szív és a meghasadt tudat elveszíti tájékozódó-képességét, a test veszi át Hermész és Prométheusz, a lélekvezető és a tanító szerepét. A bestialitás birodalmában: kutyák, farkasok, medvék, vadkanok, tigrisek és egymást felemészítő tengeri szörnyek kegyetlen világában¹⁶ az állati sorba süllyedt ember már csak testi

¹⁶ A Lear-világot minősítő páratlanul gazdag állatszimbolika a sokszorosan ellentmondásos „természet” (az emberi természetet is ideértve) bestialitásának hangsúlyozásával szintén a testiség dimenzióját árnyalja. A *Lear király* képvilágát vizsgáló alapmunkák közül ld. C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It*

minőségében életképes, csak érzékszerveire hagyatkozhat helyzete meghatározásához, hogy megállapíthassa, mi van itt és ott, közel és távol, fent és lent, előtte és mögötte, jobbra és balra. A vertikális tengely legalján, a bukás mélypontján, a „föl nem szerelt ember” álcák, „toldalékok” és illúziók nélkül kiteve a pusztá valónak és az elemek haragjának, csak a testében képes azonosítani önmagát, pusztá „lényként”, ember voltától megfosztva nyeri el arctalan, személytelen identitását. Így válik a hamleti különös átváltozás, a királyi metamorfózis jegyében *valakiből semmivé és senkiként valamivé*:

LEAR.

Neked is jobb volna sírodban lenned, mint földetlen testeddel kiállnod az egek haragjának. Nem több az ember, mint ez? Nézd meg őt jól: te nem tartozol a bogárnak a selyemért, az állatnak bundáért, a juhnak gyapjúért, s állatszerért a macskának. Hah, három közülünk álzott. Te maga a lény vagy. A föl nem szerelt ember nem több, mint ilyen szegény, meztelen villás állat, mint te vagy. Félre ezen toldalékokkal! Jertek, gomboljatok ki.

(III.iv)

A kritikus jelenet mintegy a végjáték prologusaként mutatja be a tragikus fő témát, a halandóságot, mely Hamlet szellemében itt is csupán profán, fizikai vetületében, pusztá enyészetként ölt drámai alakot. A *Hamlethez* hasonlóan a *Lear király* is az orrunkra hagyatkozva szembesít bennünket a halandósággal és annak minden vonzatával,¹⁷ ezzel is érzékeltetve a színlelt „tekintély valódi képét” viselő *kutyák* illetékességét abban a világban, ahol „az igazság kutya, melynek ólban a helye” (I.iv). A szellemi, lelki és testi vakság világában a szaglásra hárul a felelősség, hogy elmondja mindazt, amit nem lát a szem: „Az igazság kutya, melynek ólban a helye, azt ki kell korbácsolni; míg a lady, a szuka, a tűz mellett szabadon bűzölöghet.” (I.iv.) mondja a Bolond. És sorolhatjuk tovább:

BOLOND.

Nem mondhatnád meg, miért van az ember orra az arc közepén?

LEAR.

Nem.

Tells Us. (Cambridge, Cambridge University Press, 1935. pp. 340-343.), R. Heilman, *This Great Stage: Image and Structure in King Lear* (London, Baton Rouge, 1942. pp. 339-340.) és W.H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery* (London, Methuen, 1951. pp. 133-153.) egyaránt megkülönböztetett figyelmet szentelnek a darab állatszimbolikájának. A lear-i bestiáriumban mennyiségileg és minőségileg egyaránt a hatalmat, a tekintélyt, a szolgálatot és a megalázottságot megtestesítő kutyáknak jut a főszerep. A Lear-világnak ezt az ismerős, mégis meglepetésekkel teli tartományát térképezi fel Géher István *Kutyavilág a Lear királyban* című útmutató esszéje. Magyar Shakespeare Bizottság, 1996, Előadás.

¹⁷ Vö. *Hamlet*, IV.iii., V.i.

BOLOND.

Hát, hogy orra mindenik oldalán legyen egy szem, hogy amit
meg nem szagolhat, belepisloghasson.

(I.v.)

EDGAR.

Rowland vitéz, hogy a sötét toronyhoz ért, / Szavajárása lévén,
így beszélt: / Hujhá! pihá! brit vért orrontok itt.

(III.iv.)

REGAN.

Vessétek őt ki a kapun: szagolja / Dover felé az útat.

(III.vii.)

LEAR.

Csak övig / Bírják az istenek, mi azon alúl van, / Az mind az
ördögé. Ott a pokol, / Ott a sötétség, ott a kéngödör, / Mely forr
és ég, ott bűz van és enyészet. / Huj, huj! Pihá!

(IV.vi.)

Jól tudod, hogy amint legelőször / Léget szagoltunk, síránk és
üvölténk.

(IV.vi.)

Lear a darab egyik legmegindítóbb jelenetében egy páratlanul érzéki
képpen foglalja össze keserves kínok árán megszerzett bölcsességét, a
tragikus lét abszurditását:

GLOUCESTER.

Ó, hagyj kezet csókolnom!

LEAR.

Hagyd előbb / Letörlenem a halandóság szagát.

(IV.vi.)

Ebben a kritikus érzelmi és mentális állapotban, ebben az
egzisztenciális határhelyzetben, a személyes lét mélypontján néz körül
először, és döbben rá, hogy mások is vannak mellette, hogy nincs egyedül
nyomorúságában. Itt és most képes megtenni az első lépéseket a véges Én
korlátain túlra, a szabadság, a Másik-ban megnyíló végtelen felé. Edgar,
szerepéből kórusként kilépve, még csupán egy rimbe szedett retorikus
szentenciában vonja meg a tanúként kívülről megfigyelt és áldozatként
belülről megélt kettős tragikus tapasztalat mérlegét:

Ha főbbjeink is szenvednek velünk,
Kis bajnak látszik, mit mi szenvedünk.
Legtöbbbet tűr, ki tűr s szenved maga,
Kit a szabad, vig élet elhagya.
De a lélek megbír bármily sokat,
Ha búban lel osztályos társakat.

Mi könnyen hordom most e kintehert,
Mely engem sujt, de egy királyt lever
(III.vi.)

Lear, rangjával és szerepével összhangban, még egy lépéssel tovább megy, amikor a szenvedés, a részvét és a szeretet sorsközösségében meglátja a megváltó dialógus lehetőségét:

Nem, nem, nem; menjünk a fogságba: ott
Fogunk mi, mint kalitban a madár,
Dalolni ketten. Áldásom ha kéred,
Letérdelek s kérem bocsánatod!
Igy élünk majd, dallunk, imádkozunk,
És agg regéket mondunk, nevetünk
Az arany lepkéken, s mint mulatkozik
A kócos nép az udvar hírein,
És közbeszólunk, hogy ki nyer, ki vesz,
Ki van benn vagy künn, és oly rejteményes
Arcot veszünk fel, mintha kémei volnánk
Az isteneknek.

(V.iii.)

Lear passióvá mélyülő, kései zarándokútja a pusztá szereptől a megélt identitásig, az Én-től a Másikig vezet. Abba az immár lakható lélettérbe, ahol a Másik a középpont, az abszolút érték, és amelynek egyedüli mértéke a Másik igazsága. Ahol a Másik lényében összpontosul mindaz, ami a semmivé lett király egykori birodalmát a *hiányával* változtatta üres térré, lakhatatlan átokföldjévé: szeretet, megértés, igazság, hűség, becsület, közösség, otthon, identitás. Már nem a korábban eltájolt és félreértett, túldimenzionált és túlbecsült Én illuzórikus mozgásirányai és célképzetei: a hatalmi szolipszizmus jegyében uralkodó *fent-lent-, elől-hátul* iránypárok meghatározta helyzetek a mértékadók. Csak az *itt-ott* viszony, a minden úrt kitöltő dialógushoz nélkülözhetetlen *közelség*. Az úton a segítőtársaké (Lear számára a Bolond és Kent önfeláldozó hűsége, Gloucester számára az Aggastyán és Szegény Tamás részvéte), a megérkezéskor a szerető gyermekeké: Cordelia és Edgar közelsége. A minden vétket megbocsátó és minden szenvedéstől megváltó találkozás vágya, reménye és beteljesülése „két vég szenvedély” között, az öröm és a bánat útján, az életből a halálba.

A tragédia véges, időben is drasztikusan lehatárolt terében azonban a Másikban megnyíló végtelen is csak múló esély, gyorsan elillanó illúzió. A részvét csupán a szubjektivitásában kizárólagos Én leépülésére elegendő. A játszható látszatok csalóka birodalmában, a vakon botorkáló tűnő árnyak és dülő-fülő szegény ripacsok roppant színpadán még felnyílt szemmel is csak tükör által homályosan látunk, nem szembesülhetünk a Másikkal színről-színre. Talán odaát, a tragédia korlátozott látótávolságának és korlátolt

ítélőképességének határain túli nagyobb úton, „melyet tenni kell”. Lear és Gloucester a „végítéletben” összefutó párhuzamos története minden vallomásnál szívhez szólóbban, azaz kíméletlenebbül tárja fel és leplezi le a tragédia őrült logikáját, mely csak a tagadással képes bármit is állítani mindarról, ami kívül esik a felségterületén. Akár maga az élet tagadása árán is. Kényszerből, mint Lear és Gloucester esetében, vagy önként, Kent módjára. A „vad vita” hevében érvelő abszurd logika számára a tragédia mindent kétségbe vonó kettős ügynöke, a halál az egyetlen bizonyosság: kárhozaté és megváltásé egyaránt.

Ebben a közelítésben a *Lear király* a reneszánsz tragédiában új életre támadt halálkultusz lenyűgöző drámai dokumentuma, mely időben és térben egyaránt új alakkal, lakhellyel és névvel ruházta fel elődei örökségét: a kor tágasabb, globális játéktérében egyesítve a keresztény és a pogány, a középkori és az antik hagyományt. A „kor alatt” meggörbödött étellel, a természettel és önmagával „rendkívüli változásiért” perbe szálló agg király története magát az időt, a tragédia „nagy” témáinak közös nevezőjét is a tér dimenziójában jeleníti meg. Ennek a kronotopikus látásmódnak a birtokában képes megidézni önnön eredetét, az antik mítoszok világát, a fényből a sötétségbe bukott kevély napkirály kedvenc istenségei: Jupiter, Apolló és Hecate szellemét. Azt a világot, amelyben mind a halhatatlanok, mind a halandók léte elsősorban a tér függvénye; amelyben életterük és hovatarozásuk határozza meg kilétüket, kozmikus szerepüket és személyes identitásukat, ahol a halandóság és a hontalanság egymás kronotopikus szinonimái. Az idő- és térbeli lét rabságára ítélt tragikus ember számára nem adatott meg a prométheuszi remény, hogy nyomorúsága egy napon véget ér. Legalábbis itt, „e múlt zátonyon”, a testi lét szűk határmezsgyéi között. Csak az elme birodalma, a gondolat és a képzelet szabadsága ígér számára kiutat; csak ennek birtokában hagyhatja maga mögött a lenti világot. Az „előre-hátra tekintő okos ész” és a „légi semmit” is állandó alakkal, lakhellyel és névvel felruházó kreatív képzelet a maga tetszése szerint dönti el, hogy a halál elválás vagy megérkezés, megváltás vagy kárhozat. Mint Cordelia halála Lear számára.

A kreatív képzelet tágasabb terében, a korábbi korok termékeny topikus kontextusában a *Lear királyt* is tisztábban látjuk és halljuk; könnyebben igazodunk el a vokális és vizuális „zavarral teljes hon” idő- és térbeli labirintusában. Shakespeare profán passiójátéka időben és térben egyaránt túllépi a misztériumjátékokon és moralitásokon nevelkedett reneszánsz tragédia *kultúra*-formálta kereteit, hogy egy száműzött *kultusz* jegyében támassza új életre a kora-középkori liturgiai játékokban még eleven katolikus mise szellemét. A nagy formátumú, gazdagon hangszerelt, többszólamú tragédia – „természete ellenére” – ugyanabban a kultikus térben nyeri el méltó helyét, amelynek kialakulásában és megtartásában liturgikus megfelelője, szakrális analógiája és legközelebbi zenei rokona, a *halotti mise* játszotta az egyik főszerepet. Lear és Gloucester – király és országa – oratorikus szenvedéstörténete valójában Shakespeare *Requiemje*,

melyben tisztán kivehetők az ünnepi mise főbb tételeinek közeli vagy távolabbi visszhangjai. Az „egynapélők” léptékére transzponált laikus liturgia tágasabb élettere a műfajt életre hívó mitikus hősök világa: a szenvedés kultusz- és vallásalapító isteneinek, Prométheusznek, Dionüszosznak és Jézusnak az otthona, melynek alsóbb régióiban az ember is otthonra lelhet – ha felülről vesz mértéket a lakozáshoz. Csak ennek a mértéknek a birtokában teheti meg a „nagy utat”, „melyet tenni kell”; csak itt találhat vigaszra „megszakadt” szívvel is, hogy ne lázadjon Learként szabott sorsa ellen.

A *Requiem* kanonikusan rögzített tételei távoli méltósággal sejlének fel, hol a kiüresedett szavak mélyén, hol a káoszt idéző tragikus tér távoli horizontján:

A *Kyrie* Kent és Lear könyörgésében Cordéliáért, a szív jogáért az életre,

A *Dies Irae* Lear féktelen dühében, Cornwall gyilkos kegyetlenségében és az „ígért vég” szívszorító látomásában,

A *Lacrimosa* Lear és Gloucester királyt koldussá, embert állattá alázó nyomorúságában, és önkéntes sorstársaik megindító részvételében,

A *Benedictus* Gloucester „megtérésében” és Lear újra meglelt leánya áldását kérő fejedelmi alázatában,

Az *Agnus Dei* Cordelia apjáért és a Lear-világért hozott megváltó áldozatában,

és végül a *Requiem* Gloucester „sötét s örömtelen” világában, a „konok világnak kintadán”, hol nyolc főszereplő halálát siratja „az általános fájdalom”.

Csak a *Sanctus* és a *Hosanna* hiányzik – a transzcendencia és az exultáció tételei, melyek már túlmutatnak a Lear-világ és a tragikus tér spirituális tartományain.

Földváry Kinga

A búbáj elszáll, a sötétség-fia marad?

Sokáig nem értettem, miért nem tudok dűlőre jutni *A vihar*¹ Calibanjával kapcsolatban. Persze itt most nem arra gondolok, hogy a dráma „vad és idétlen sehonnai” néven bemutatott szereplője alapvetően minden szempontból furcsa szerzet, bár ez sem vitás: külsejére nézve legalább annyira állat, mint amennyire ember, a szerző képzeletében felváltva „földdarab”, „hal”, „teknősbéka”, „mérges rab”, „vakarcs inas”, „disznó”, „majom”, „foltos poronty”, „bitang”, „goromba”, „furcsa barom”, „vadborjú”, „boszorkány kölyke”, „szörnyeteg”, sőt, „monstrum”, valamint „korcs és félvér sötétség-fia” – Babits Mihály fordításában legalábbis a többi szereplő ezekkel a szavakkal próbálja megragadni és leírni az eléjük táruló látványt. Még csak nem is az volt a gondom, hogy Calibant valójában ezek közül egyiknek sem nevezhetjük nyugodt szívvel, hiszen egészen se az ember, se a tisztességes, lelketlen állat definíciójának sem felel meg, hanem mindenféle létforma határmezsgyéjén áll, és éppen a minden irányból rabságként érzékelt átmeneti lét ellen küzd folyvást. Talán éppen ez a tulajdonsága lehet az oka valódi furcsaságának: bár tevékenyen alig vesz részt a drámai események alakításában, jellemének, személyiségének kisugárzása alól senki nem tudja kivonni magát.

A vihar Prospero története, a varázsló búcsúja, az uralkodó hazatérése, a múlt lezárásának és a bölcs megbocsátásnak románca; amikor pedig a darab cselekményét röviden összefoglaljuk, Caliban említésére szinte nincs is szükség, alig kell említenünk, hogy ki volt és mit akart, mert a fontos események – a vihar, a hajótörés, a szerelem, Prospero ellenségeinek összeesküvése, leleplezésük és a végső megbocsátás mind nélküle zajlanak. A két matrózzal zajló szeszgőzös kis afférja sem több, mint a nagyobb események görbe tükre, mely komoly aggodalomra nem ad okot, és sem a nézők, sem a többi szereplő nem tekint a valószínű veszélynek azt, amit a három megittasult bohózzati alak előad. A shakespeare-i életműben egyedülállóan rövid idő, alig néhány óra leforgása alatt játszódó cselekmény prizmaként gyűjti össze múlt és jövő kulcsfontosságú képeit, és ez az összefoglaló előadás szinte olyan világos képletű, mint egy iskoladráma, ahol a tanulásban minden egybevág, és mindenre magyarázatot lelünk – Gonzalo szavaival, mindenki megtalál vagy visszanyer valamit, elsősorban önmagát. A rejtély tehát inkább az: mindennek megértéséhez miért van szükség Calibanra?

¹ A drámából idézett részleteket Babits Mihály fordításában közlöm; *William Shakespeare összes drámái IV: Színművek*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

Szükség viszont van rá, az tagadhatatlan, és ezt bizonyítja az is, hogy amilyen nehéz kivonni magunkat hatása alól, olyan nehéz eldönteni, tulajdonképpen hogyan is viszonyulunk hozzá, valójában milyen érzelmeket vált ki belőlünk. Egyfelől kézenfekvő, hogy gyűlöljük, megvetjük, lenézzük, amiért hálátlan az őt ért jótétemények iránt; Mirandát (állítólag) kis híján megbecsteleníti, Prosperónak pedig, aki nem csupán gazdája, hanem áldozatkész tanítómestere is volt, hatalmára, sőt, egyenesen az életére tör. Másfelől viszont sajnáljuk is, hiszen felvilágosult gondolkodásunk számára már megengedhetetlen, ahogy Prospero rabszolgáskorban tartja, pedig bűne nem több, mint a másság, amit azóta az elnyomott őslakó képével egész kritikai iskolák tűztek zászlajukra. Ha pedig egészen őszinték akarunk lenni önmagunkhoz, akkor be kell vallanunk, hogy talán egy kicsit csodáljuk is, vagy legalábbis meghatódunk költői érzékenységén, amikor leírja a sziget szépségeit olyan átéléssel, mint senki más – a beavatott, a természettel egységben élő, otthonáért rajongó és azt féltő lény szavaival:

Ne félj: e sziget telisteli hanggal,
Mézes dallal, mulattat és nem árt.
Száz zengő szernek zúg fülembe olykor
Zenekonája; máskor ringató dal,
Bár hosszú alvásból eszméltem éppen,
Elaltat újra: és álmomba megnyíl
A felhő, látom kincsek záporát
Leesni készen: és ébredve sírok
S megint álmodni vágyom.

(III.2.)

A drámában valójában nincs is más komoly meglepetés, csupán Prospero két döntése az utolsó felvonásban. Arra mindannyian számítunk, hogy ellenségei nem tudnak neki ártani; az ifjú szerelmesek sorsa felől sem lehetnek kétségeink – a műfaji konvenciók nem is engednének mást, mint hogy a szerelem győzedelmeskedjék a vélt vagy valós atyai önkény és egyéb akadályok felett, és helyreálljon a felborult világrend. Prospero különlegessége – azt is megkockáztatom, nagysága – számomra viszont ott derül ki, amikor pálcáját kettétörve lemond varázslói hatalmáról, és egyszerű emberré válik, akinek ereje már csupán az évek hosszú során összegyűjtött bölcsességében rejlik (bár ez korántsem mondható kevésnek). Ennél viszont talán még inkább meglepő mozzanat az, amikor valamivel korábban Calibant magának kéri, az angol szöveg szerint még egyértelműbben „sajátjának ismeri el” („this thing of darkness / I acknowledge mine” V.i.275-76²), tehát felelősséget vállal a szörnyszülött tetteiért, múltjáért és jelen formájáért, de nem mond le jövőjének alakításáról sem.

² William Shakespeare: *The Tempest*, ed. Frank Kermode, The Arden Shakespeare, Second Series, London & New York, Routledge, 1994.

Mindebben a legfurcsább talán az, hogy ennek a gesztusnak tulajdonképpen semmi értelme nincsen... Caliban nem vágyik a környezetváltozásra – számtalan formában tette egyértelművé, hogy inkább szabadságot akar, semmi mást. Ez persze eddig sem zavarta Prosperót, de vajon mi haszna van neki abból, ha a „mérges rabot” magával viszi? Ugyan a jelenlévő díszes társaság más tagjai szerint a szörnyszülött piacképes mutatvány volna, és a darab során azt is megtudjuk, hogy a szigeten Prospero is kézzelfogható hasznát vette Caliban ismereteinek, otthon, Milánóban már a vásári mutatványos pénzkeresetére nincs szüksége a birtokába visszahelyezett hercegnek, helyismerettel pedig kettejük közül csak ő maga rendelkezik. Ha viszont Caliban a szigeten marad, Prospero kevésbé tudja érvényre juttatni tulajdonjogát – hacsak nem érzi úgy, hogy a jellemformáló hatás immár végleges nyomot hagyott az amúgy is foltos porontyon.

Miért vallja tehát magáénak Prospero a sötétség fiát? Azt hiszem, erre a kérdésre csak akkor kapunk emberileg is érthető választ, ha Prosperóban nem a herceget, a varázslót, sőt, még csak nem is a lánya boldogságáért mindenre kész apát keressük, hanem az életét az új nemzedékek nevelésének szentelő tanárt. Azt a bölcsességben megöregedett tanítómestert, akinek a legjobb cégiért a révből ért tehetséges tanítvány jelenti – Miranda, aki nem csupán beváltja atyja hozzá fűzött reményeit, hanem tudásszomja magában hordozza a tanításért mondott köszönetet; aki szerelmes rajongása közben sem feledkezik meg arról, hogy kinek tartozik hálával mindezért. De ugyanennek az elkötelezett mesternek volt egy másik tanítványa is: a jóval kevésbé lelkes Caliban, aki a tudásszomjat hírből sem ismerte, és a segítséget lázadással hálálta meg.

Szintén ennek az értelmezésnek az irányába tereli figyelmünket, ha közelebbről megvizsgáljuk Caliban legismertebb vendégszereplését a magyar irodalomban. Szabó Lőrinc 1923-ban megjelent *Kalibán* című kötete, benne az „Égesd el a könyveket, Kalibán!” ciklussal, és a kötet élén a címadó verssel nem mást, mint tanítvány és mester kapcsolatának tükrét állítja elénk; bár erre a versre talán még inkább illene a fent említett prizma-hasonlat, mint Shakespeare drámájára, hiszen a költőre saját bevallása szerint ugyanúgy hatott egy színházi előadás, Sugár Károly alakítása a Nemzetiben, mint Ernest Renan egy filozófiai drámája, a *Caliban. A vihar folytatása*.³ A vers költői képeinek vizsgálata izgalmas kutatómunkára invitál, ahogy a színházi élmény ihlette szituációt és szerepet átszínezi az olvasott dráma modern képei a géppé vált istenekről és a hiú szépség és öncélúnak tartott tudás elleni forradalomról. A vers azonban nem értelmezhető az önéletrajzi háttér nélkül, amit a fiatal költő beleszólt már a *Kalibánt* közvetlenül megelőző, 1922-es *Föld, erdő, Isten* című kötet számos versébe. Különösen a „Torzonborz, fekete állat” és „A barbár tanítvány” mutatja, hogyan látta a

³ Ernest Renan: *Caliban. Suite de "La Tempête"*, In: *Drames Philosophiques*, Paris, Calmann Lévy, 1888

poeta doctus ellen lázadó költő önmagát is torzonborz, barbár Kalibánnak, aki hála helyett csak szitkokkal tud felelni mesterének. A kép hitelességét bizonyítja, hogy az 1921-es Babits-ünnepélyre írt versében Tóth Árpád is Prosperóként említi *A vihart* fordító Babits Mihályt⁴, aki irodalomszervező varázs-szigetén próbálta a békét, harmóniát és magas kultúrát továbbadni a fiatalabb generációnak; Szabó Lőrinc pedig, akinek Babits szállást, költői tanítást és barátságot is kínált, maga is úgy vallott a versről, mint amiben „ellentmondásokból álló lényem egyik fele olyasmire uszította a másikat, amitől borzadt”⁵.

Mindannyian tudjuk, milyen érzés a lázadás, talán nem is egyszer voltunk olyan helyzetben, amikor valamilyen formában osztottuk Caliban vágyait, aki foggal-körömmel tiltakozik a számára életidegen stúdiumok ellen, mert saját költészetét magasabb rendűnek tartja, mint mestere letisztult poézisét. Tanárként, a másik oldalról is sokan találkoztunk ilyen Calibanokkal, akikről leperreg a tanítás, mint a víz, akik nem vágnak szépre, jóra és igazra, akik számára a forma nem keret, hanem börtön és rabiga, és akik legszentebb erőfeszítéseinket is a zsarnokság megnyilvánulásaként élik meg. Ilyenkor látszik igazán, mennyit tanulhatunk még Prosperótól, aki bölcsességében már tudja: a lázadó diák nem kudarc, hanem a legőszintébb győzelem, hiszen csak az válhat maga is varázslóvá, aki képesnek érzi magát arra, hogy uralkodóját letaszítsa a trónról. A hálátlanságot alázattal fogadni, a varázserőről önként lemondani pedig nem könnyű, de aki tudja, hogy az általa teremtett világ örök értéket képvisel, az bűbája elszálltával, varázspálca nélkül is örökre varázsló marad.

⁴ Tóth Árpád: „Prospero szigetén”, in *Tóth Árpád összes versei*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, p. 152.

⁵ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*, Magvető, Budapest, 1990, p. 54.

Gabriella Vöö
(University of Pécs)

Oscar Wilde and the Metamorphosis of the Dandy in Early Twentieth-Century Hungary

Early in 1909, Oscar Wilde was sighted in Turin, just as he was turning round a corner. This flippant piece of news, an endearing instance of urban legend, was reported by the Hungarian literary weekly *A Hét* [The Week]. The author of the short article, the writer and critic Hugó Ignóty expressed no surprise at this spectral evidence of Wilde's immortality, and regarded the rumour as a wish-fulfilling fantasy rather than a hoax. "I would not be surprised," Ignóty adds, "if I ran into Wilde [on the boulevard in Budapest], and he treated me to Egyptian cigarettes from his diamond inlay cigarette case."¹ The teasing, spectacular, flamboyant figure of Wilde became, during the first decade of the twentieth century, a cultic icon of the modern artist in the emerging metropolitan literary scene of the Hungarian capital. His versatile identity as playwright, poet and representative dandy was instrumental in reinforcing those trends in early twentieth-century Hungarian culture that assimilated fin-de-siècle aestheticism and subsequent European versions of high modernist literary expression.

In Hungarian literary periodicals Wilde was regularly referred to as a "dandy" or "hedonist," and was associated with George Brummel, Charles Baudelaire, Barbey D'Aurévilly and Théophile Gautier. My essay explores how the growing reputation of Oscar Wilde in Hungary in the years preceding the First World War and in the interwar period contributed to the definitive change in the social perception of the "dandy" from an insubstantial bourgeois character-type into the cultural icon of the "literary dandy." A fresh perception of "dandyism" in urban Hungary created a cultural ambience that acknowledged and accepted the modern notion of the self as an artefact, a carefully designed work of art. As Mária Kurdi contends, "[i]t was the anti-Victorian attitude and sensational features of Wilde that attracted most attention, launching the vogue for an almost limitless admiration for the writer's dandyism and the provocative display of personal autonomy."² However, due to the belatedness of Hungarian Modernism, Wilde's reception — translations from his poetry, the staging of his plays —

¹ Hugó Ignóty, "A bolyongó Wilde" [The Wandering Wilde], *A Hét* 20.8 (22 Feb. 1909) 136. p. 136. All translations from Hungarian are mine (G.V.).

² Mária Kurdi, "An Ideal Situation? The Importance of Oscar Wilde's Dramatic Work in Hungary," in *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ed. Stephano Evangelista (London, Continuum, 2010), 245-55, p. 246.

occurred in Hungary only posthumously.³ His reputation nevertheless continued unabated until the 1930s, and during this time not only did his work become an inspiration for Modernist poetry prose, but the flare of his personality also affected aspiring dandies in Hungary. I will highlight relevant moments in the process during which the “novelist and playwright, London conversationalist, hedonist, convict and Paris bohemian”⁴ became, in early twentieth-century Hungary, common cultural property.

1. A new sensibility in search of an icon

The dandy, this stylish, theatrical personage, elegant and vain, but also charming, displaying aloofness and hauteur, was a familiar character in Hungary at the end of the nineteenth century. A slim volume published in 1888, entitled *A dandy* [The Dandy], presents a figure sufficiently established, but extravagant enough to anticipate interest among the “charming lady readers”⁵ to whom it was dedicated. The author, Károly Mérai-Horváth poses, tongue in cheek, as a dandy himself by signing his work as “Cactus Mirliflor.” Written mainly with the purpose to entertain, the book meant to draw the caricature of a social type considered at once notable for his elegance, creative social skills and artistic inclinations, but also for his superficiality. The outward appearance of the dandy, Méray-Horváth explains, is artfully crafted: he is recognizable by the “smoothly waved hair” and “finely curled moustache,” the “smart tie [...], the monocle, the cufflinks and then the collar, and the gloves, and the handkerchief.”⁶ He is the hero of salons and cafés, a well-informed man of the world and veritable charmeur, who nevertheless displays no particular interest in mundane matters such as work, politics, or marriage.

This fin-de-siècle avatar of the dandy had not yet been a distinctively urban character type, but rather displayed the social mannerisms of the landed gentry. The protracted relevance of this class in Hungarian society and culture was due to the arrested development and slow transition of the country from feudalism to capitalism. Typical representatives of the landed gentry, albeit impoverished, were clinging to aristocratic manners and social conservatism that was their refuge after the failed revolution and War of Independence of 1848-1849. However, the Compromise of 1867 and the

³ See Krisztina Lajosi, “The Reception of Oscar Wilde in Hungary: Translator as Critic — Critic as Artist — Translator as Artist,” in *The Importance of Reinventing Oscar. Versions of Wilde during the Last 100 Years*, ed. Uwe Boker, Richard Corballis and Julie A. Hibbard (Amsterdam-New York, Rodopi, 2002), 257-67, pp. 257-58, and Kurdi, pp. 246-47.

⁴ Géza Laczkó, “Oscar Wilde” (1924), in *Öröklés és hódítás* [Heritage and Conquest], ed. Károly Véber (Budapest, Szépirodalmi, 1981), 513-18. p. 513.

⁵ Károly Méray-Horváth (Cactus Mirliflor), *A dandy* [The Dandy] (Budapest, Singer és Wolfner, 1888), p. 5.

⁶ Méray-Horváth, pp. 15, 22.

establishment of the Austro-Hungarian Dual Monarchy ensured a stable political atmosphere and economic prosperity that helped Hungary in overcoming its belatedness both economically and socially, and precipitated the development of urban centres, especially the capital. By massive migration of population from the rural countryside, Budapest, the aspiring Hungarian metropolis became, according to Zsuzsa L. Nagy, the competitor of Vienna by the end of the first decade of the new century.⁷ The cultural elite of the city was made up by the urbanized Hungarian landowners and bourgeoisie as well as the assimilated bourgeoisie of foreign provenance. The German, Slovakian, and German-speaking Jewish population⁸ was transformed into a mainly Hungarian-speaking, well-educated, cosmopolitan middle class ready to absorb the literature and culture of the West. As a result of all these major economic and social transformations, the city of Budapest had to reinvent itself as a modern regional metropolis accommodating new attitudes, new codes of behaviour, and establishing new scenes of social and cultural interaction like literary clubs and cafés.

As it often happens, externals like “dandyish” clothing, gestures and mannerisms preceded other, more complex constitutives of the type, regarding culture, sensibility and intellectual attitude. As Endre Ady, the talented, flamboyant, self-assertive forerunner of Hungarian high Modernism noted in 1906, there were more men of fashion in Budapest than in London or Paris. One “tiny detail,” though, was amiss: “these highly elegant gentlemen [were] rough, dull and obscure, like autumn days in London.”⁹ Ady’s article, “Brummel és a budapesti dandyizmus” [Brummel and Budapest Dandyism] was a review of Roger Boutet de Monvel’s book *George Brummel et George IV* (1906), a biography of the quintessential English dandy of the Regency period. Residing in Paris at the time of the book’s publication, Ady was able to evaluate recent developments in Hungarian society and culture from a distance, and from a perspective that immediately exposed the pathetic shortcomings of home-grown “lions.” “How strange [impersonators of] Alcibiades are these Budapest dandies,” he laments, expressing contempt for “[t]hese Budapest Brummels, these heroes of tailors’ workshops,” set characters of Hungarian “pseudo-culture.”¹⁰

⁷ Zsuzsa L. Nagy, “Transformations in the City Politics of Budapest: 1873-1941,” in *Budapest and New York: Studies in Metropolitan Transformation, 1870-1930*, ed. Thomas Bender and Carl E. Schorske (New York, Russell Sage, 1994), 35-54, pp. 36, 40.

⁸ Dezső Dányi, “Demográfiai jellemzők és folyamatok.” [Demographic Characteristics and Processes], in *Magyarország a XX. Században* [Hungary in the Twentieth Century]. Vol. 3, Gen. ed. István Kollega Tarsoly (Szekszárd, Babits, 1996-2000), 147-71, pp. 147-48.

⁹ Endre Ady, “Brummel és a budapesti dandyizmus” [Brummel and Budapest Dandyism], in *Ady Endre összes prózai művei: Újságcikkek, tanulmányok* [The Collected Prose Works of Endre Ady: Articles and Essays] Vol. 8, ed. Erzsébet Vezér (Budapest, Akadémiai, 1968), 114-15, p. 114.

¹⁰ Ady, p. 115.

However, as if to belie the sorry survey made by Endre Ady, a new generation of artists emerged on the literary scene before the decade came to an end. These aspiring arist-dandies, according to an evaluation made in hindsight by Gábor Tolnai, were “rough and superficial, like their end-of-the-century predecessors.” But, the critic added, their superficiality took inspiration from European models, which alone distinguished them from the parochial dandy of the 1890s. “Instead of repeating their fathers’ worn-out compliments, they learned wit from the books of Oscar Wilde.”¹¹ Tolnai rightly noted that Wilde became the initiator of a cultural paradigm shift that prompted an entire generation of intellectuals in early twentieth-century Hungary to define themselves as urban, metropolitan, and modern. Gyula Szini, one of the first promoters and translators of Wilde in Hungary, sensed this impending change. In his review of Ernest La Jeunesse’s novel *Le Boulevard* (1906), he stressed the essentially urban character of the dandy. Reminding his readers that Odin Howes, the dandyish main character of *Le Boulevard* is a thin disguise of Oscar Wilde, Szini evaluates, at length, the relevance of the city’s public space in the new, “apocalyptic vision” of modern culture,¹² and Wilde’s instrumentality in creating one of its persisting types.

2. Righteous indignation and gallant loyalty

Hungarian authors’ admiration of, and familiarity with Wilde was part of their rebellion against the conservative, nationalistic trends in literary criticism that saw the historical legacy of rural Hungary as the fountainhead of national culture. The new generation envisioned for themselves a social and cultural ambiance that was modern and compatible with Western European social and cultural models. The cult of beauty and artistic play, excess in style, both in life and art, and an attitude of extreme individualism were those characteristics attributed to Wilde that were eagerly embraced by early Modernist authors in Hungary. However, his work and person also became the target of attacks, sometimes quite vicious, by conservative critics and authors. Details of his life, his trial and imprisonment had a divisive effect on readers and commentators alike, and statements regarding his work verged on extremes.

In 1907 the publication by the political daily *Pesti Hírlap* [Courier of Pest] of a couple of Wilde’s aphorisms, in rudimentary translation from German, prompted the critic Béla Tóth to wage an attack on the Irish author, dismissing his entire work, including his plays, as worthless humbug. What is more, he denounced the vogue of Wilde’s plays as “psychological contagion,” and labelled those artists and critics who admired him as a “universal confederation made up by associates of Wilde, this martyr of

¹¹ Gábor Tolnai, “Arisztokratizmus és szecesszió” [Aristocracy and Art Nouveau], *Nyugat* 30.5 (May 1937) 332–38, p. 333.

¹² Gyula Szini, “A Boulevard” [The Boulevard], *Nyugat* 1.4 (16 Feb. 1908) 177–81, p. 179.

foulness.”¹³ This short but vitriolic commentary of Tóth gave impetus for the poet Endre Ady to check both the prickly critic and the conservative critical establishment he was associated with. He published in the March 12 issue of *Budapesti Napló* [Budapest Journal] a powerful counterargument entitled “Válasz Tóth Bélának” [An Answer to Béla Tóth]. Besides effectively interpreting and defending Wilde, Ady also exposed the belatedness of Hungarian culture and the lack of will, on the part of influential critics, shapers of public opinion, to notice the winds of change: “How splendid, how saintly and tattered, but how munificent are, in Hungary, those with novelty in their intentions and their souls. Out of nothing, they must concoct the Hungarian [version of] Europe. These people are no cowards, however, they huddle together in dread when they hear, at twilight, in the Hungarian desert, the roar of barbarous beasts.”¹⁴ The barbarians in question, Ady explains, are those who ignore not only Wilde, but all harbingers of modernity in world view and art: Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck, Dehmel, D’Annunzio, Shaw, Andreev and Gorki. “‘There,’ they say to each other, ‘how fortunate we never read. The entire world literature is nonsense, Béla Tóth says so.’” Ruthless as this remark may seem, Ady adds, he owes this to “the unjustly insulted, melancholy shadow of Oscar Wilde.”¹⁵

With his generous defence of the wronged artist-dandy Endre Ady was in fact forcing an open door, as the canonization of Wilde in Hungary was already under way. Translations and critical reflections firmly established him as an iconic figure of modernity. In fact, Wilde was also the most extensively translated Irish author in the first decades of the century. For the first generation of authors grouped around *Nyugat*, the literary monthly established in 1908, rendering Wilde’s poetry in Hungarian was not only a technical tour de force, part of their formative experience as poets, but also an opportunity to put their own poetic experimentations into an international context. Those young authors who would later become his major translators, Mihály Babits and Dezső Kosztolányi, were poets, prose writers and critics who started writing under the influence of aestheticism, and shared an enthusiasm for Wilde’s works. Although later in their careers they veered away from Wilde’s influence, they remained loyal to him as translators. Babits translated almost two dozen of his poems which were published in a separate volume, *Wilde Oszkár verseiből* [From the Poetry of Oscar Wilde], in 1922. Kosztolányi rendered *The Picture of Dorian Gray* in 1910, “The Ballad of Reading Gaol” in 1926 and the plays *The Duchess of Padua* and *Salome* in 1922 and 1923, respectively.¹⁶

¹³ Béla Tóth, “Wilde aforizmái” [The Aphorisms of Wilde], in *Ady Endre összes prózai művei: Újságcikkek, tanulmányok* [The Collected Prose Works of Endre Ady: Articles and Essays] Vol. 8, ed. Erzsébet Vezér (Budapest: Akadémiai, 1968), 495-96, p. 496.

¹⁴ Ady, p. 225.

¹⁵ Ady, pp. 232-33.

¹⁶ Lajosi, pp. 259-60.

As it often happens with artists who perceive and, by embracing them, embody essential changes in their culture, Wilde's life continued to be the subject of criticism and controversy. There appeared, even on the pages of the journal *Nyugat*, famous for its progressive principles and tolerance, grumbling attacks on his notoriously provocative conduct; Zoltán Szász, for example, repeatedly expressed disdain for Wilde's dandyism, his "bizarre way of life and shocking apparel,"¹⁷ his "morbid desire to attract attention, sensation- and curiosity-hunting, taken to extremes."¹⁸ Szász attributed Wilde's provocative social conduct and flamboyance to biological degeneracy, pinning down his extravagancy and homosexuality as symptoms of tainted heredity and describing his parents as "an alcoholic sensualist and a hysterical blue-stockings playing politics." Wilde's Irish descent also got a fair share of the blame: Szász explained his "inclination to show off, lack of restraint, voluptuousness and frivolousness" with the Celtic racial heritage.¹⁹

The definitive note of seriously critical, or chatty and frivolous discourse on Wilde the artist and the person was, however, given by those sympathetic commentators who attributed his flamboyance to the Irish national character, "the spiritual milieu that gave Swift and Sheridan to the World, and of which [Chesterton,] Wilde and Shaw were born."²⁰ Also, Géza Laczkó fondly claimed that "Oscar's mind is so over-refined, omniscient, shifting, and suffering of a veritable nymphomania of artistic and linguistic creativity,"²¹ and Márta Gyulai compassionately contended that "Oscar Wilde, who sought, and provoked other people's admiration and wonder, Oscar Wilde, the writer of wit, the virtuoso of story-telling, the gentlemen, the aesthete, the supercilious disdainer of society, the hero of salons, the prodigal dandy: now he was exposed to their loathing."²² A barely visible, nevertheless relevant change in views and attitudes in early twentieth century and interwar Hungary concerned the shifting nature of gender identity and sexuality, and some refused to be shocked by Wilde's scandal and trial, moreover, expressed compassion for his ordeal.

3. Fond tributes, endearing hoaxes, and a witty parody

In fin-de-siècle and early twentieth-century Hungary several young authors, like Zoltán Ambrus, Sándor Bródy, Zsigmond Justh and Elek Gozdsu explored the connection between art and life, and embraced the genre of the *Künstlerroman*, featuring in these novels characters inspired by

¹⁷ Zoltán Szász, "Tűnj fel!" [Attract Attention!], *Nyugat* 1.24 (16 Dec. 1908) 500-02, p. 501.

¹⁸ Zoltán Szász, "Wilde Oszkár" [Oscar Wilde], *Nyugat* 1.12-13 (1 July 1908) 650-78, p. 651.

¹⁹ Szász, "Wilde Oszkár," p. 651

²⁰ Földi, Mihály. "Chesterton ortodoxiája" [Chesterton's Orthodoxy], *Nyugat* 10.21-22 (Nov. 1918) 709-10, p. 709.

²¹ Laczkó, p. 515.

²² Márta Gyulai, "Wandsworth," *Nyugat* 19.1 (1 Jan. 1926) 52-55, p. 52.

the Wildean artist-dandy.²³ However, Magda Ajtay-Horváth points out, these heroes, unlike Wilde's Dorian Gray, do not fall prey to their own false philosophy but become the victims of their petty and hostile environment that drags them down to the reality of petty provincialism.²⁴ These were obvious commentaries on Hungarian conditions: rejection and oblivion, the reading public's lack of understanding was frequently the lot of innovative, experimenting artists, who could only find acceptance and acclaim among their fellow-authors. Hungarian writers of the turn of the century, most frequently associated with and compared to Wilde, were Gyula Szini and Gyula Török, essayists and prose writers, regular customers of literary cafés. Szini, the first Hungarian translator of *Salome*, was one of the first embodiments of the "dandy" in the literary circles of Budapest. An enthusiastic advocate of new experiments in literature and criticism, he made his début in the 1890s in the journal *Magyar Gênio* [Hungarian Genius] with essays about French symbolism, impressionism and the principle of *l'art pour l'art* in literature. Szini's own chiselled, lyrical prose was impressionistic and featured isolated characters, dreamers lost in fantasy worlds, secretly suffering or longing after imaginary realities that completely engulfed them. In a retrospective evaluation of his work, the author Gábor Thurzó, Szini's contemporary, points out his likeness to the famous predecessor and literary role model: "The reigning prince of the fin-de-siècle is Oscar Wilde, and Gyula Szini was such a belated dandy." His insightful, high quality literary gossip brought the cultural life and celebrities of Paris, "the capital of the human spirit," to Hungarian readers.²⁵ Szini was the quintessential artist in both his work and life which ended, like Wilde's, in tragic oblivion and poverty.

Another dandy-author, Gyula Török, was a native of Nagyvárad, a city and cultural centre in West Transylvania, often referred to as the Hungarian Paris. His friend, the Modernist poet Gyula Juhász must have had Dorian Gray in mind when he sketched the portrait of the younger author who died, prematurely, in 1918. According to Juhász, in the "cigarette smoke and din" of cafés, Gyula Török was an "aristocratic and singularly elegant, slender figure with demonically beautiful young features: a poor, Hungarian literary dandy, the haughty, scornful, pain-ridden grandson of Hungarian gentlemen."²⁶ As artist-dandies painfully experienced, and their peers rightly noted, at the turn of the century the Hungarian social and intellectual milieu

²³ Sándor Bródy: *Színészvér* [Actor's Blood] (1891), *A nap lovagja* [The Cavalier of the Sun] (1902); Zoltán Ambrus: *Midás király* [King Midas] (1906), *Solus eris* (1907).

²⁴ Magda Ajtay-Horváth, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában* [Stylistic Characteristics of the Art Nouveau in Hungary and England] (Kolozsvár, Erdélyi Múzeum, 2001), p. 185.

²⁵ Gábor Thurzó, "Szini Gyula emléke" [In Memory of Gyula Szini], *Nyugat* 33.5 (1 May 1940) 238-43, p. 241.

²⁶ Qtd. in Ajtay, p. 66.

was not fully prepared for the change, either in attitude or in literary expression, that innovative authors attempted to implement.

A decade later, however, posing as a dandy was not only an attendant attitude of talented artists, but could also become a career in its own right. Good manners, literary connoisseurship and imperviousness to scandal were solid social currency for Kálmán Rozsnyai, a young *artiste manqué*, ladies' man and collector of literary relics. For this young man of the world, an alleged friendship with Oscar Wilde was part of his strategy of self-promotion. In 1911 he published, under the pseudonym Sydney Carton, a booklet in 300 numbered copies entitled *Jegyzetek Oscar Wilderől* [Notes about Oscar Wilde] to commemorate his "noble friend and great writer" (n. pag.). In the book Rozsnyay claimed he had been the private secretary of Wilde during the writer's last years. Containing little original material, *Jegyzetek Oscar Wilderől* is a compilation of letters, journal articles, fragments of literary texts primarily by Wilde, excerpts from hostile criticism of his works and the writer's answers to these, as well as fragments of the transcript of his trial. It must be allowed that much of the borrowed material rang new for the average Hungarian reader, and certain excerpts from the work of Wilde, like those from "Phrases and Philosophies for the Use of the Young" and "La Sainte Courtisane," were first translations by Rozsnyay. However, the anecdotal episodes and conversations between the author and "poor Oscar,"²⁷ as well as Rozsnyay's claim that he was in possession of Wilde's writing-table²⁸ add up, more than likely, to a grand hoax.

Although *Jegyzetek Oscar Wilderől* is a notable, if notorious, moment in the reception of Wilde in Hungary, the self-fashioning of its author is just as relevant. Kálmán Rozsnyay worked steadily on designing his own public self as a literary dandy, his efforts adding up to a well-orchestrated concert in which the book on Wilde was only one of the musical phrases. After brief and largely unsuccessful experimentations with painting, acting and writing, Rozsnyay shocked the nation by marrying the actress Kornélia Prielle, in her prime a national idol, but at the time of the marriage 46 years the bridegroom's senior.²⁹ After the granddame's death, he continued to befriend artists and to collect deceased writers' furniture pieces (which then joined Wilde's writing-desk in his collection), and married a poetess, with whom they kept a modest literary salon whichever town they took abode in.³⁰ Rozsnyai's cultural significance reaches beyond what he ever expected or intended. Although he lacked the talent to create outstanding

²⁷ Sydney Carton (Kálmán Rozsnyay), *Jegyzetek Oscar Wilderől* [Notes about Oscar Wilde] (Budapest, Tevan, 1911), p. 1.

²⁸ Tamás Balogh, "Kosztolányi Dezső Békés megyei kapcsolatai." *Bárka Online* (2007). Access: 10 Nov. 2009.

²⁹ Gálos Márta, Konrádiné, "Rozsnyay Kálmán – a színjátszás peremén" [Kálmán Rozsnyay – On the Periphery of the Theatre], *Színháztudományi Szemle* 24 (1987), pp. 109-32, Balogh.

³⁰ Gálos, pp. 123-25.

works, he had the sensibility to recognize literary value and had the courage to join those who preferred cosmopolitanism over provincialism. All the while, he was carefully building his image and came as near as he could to the standards of an artist, if not with his works, then through his life. He had the gift of elegantly ignoring provocative remarks, and displayed almost Wildean promptness even when taken by surprise. Let an anecdote illustrate the point. When Aladár Schöpflin, editor-in-chief of the journal *Nyugat*, was tipsy enough to dare, he accosted Rozsnyay with the question whether Oscar Wilde had “had him, in passing.” To which the latter answered: “By all means, Ali, if he had, I would have printed it on my name card.”³¹ With this remark Rozsnyai joined those Hungarian authors and critics who appreciated the element of invention, experimentation and play in matters of gender and sexuality, ready to loosen rigid systems that delimit the boundaries of identity.

Oscar Wilde successfully inhabited the role of the dandy in the Hungarian literary imagination, and inspired others to successfully impersonate this social and cultural character type. However, an author is fully integrated into literary culture when he is available for caricature. In a parody of *The Picture of Dorian Gray* entitled “Wilde Oszkár, a hedonista: Góri Andrej mellénye” [The Waistcoat of Góri Andrej by Oscar Wilde, the Hedonist], the writer and humorist Frigyes Karinthy retailed the synopsis of Wilde’s novel into a veritable sartorial tragedy with a sparkling wit Wilde would have appreciated. Karinthy’s sketch, published as the first piece of his popular collection of literary parodies *Így írtok ti* [This is How You Write] in 1912, features Górián, an adorable young dandy, whose splendid body defies the ravages of time. His terrible exploits—ruining innocent virgins, associating with “sailors, murderers, journalists and other such democratic elements,” striking old ladies dead in side streets, picking pockets, giving public speeches to propagate communism—never leave any blemish on his lotus-like face and smooth body, which has the perfection of a Greek statue. All corrupting consequences of depravity and old age only affect his perfectly cut, white satin waistcoat, studded with shiny mother-of-pearl buttons. With every hideous crime Górián commits, ugly creases, rents and bloody stains mar the smoothness of this once-splendid article of clothing, the masterpiece of Snazil, the tailor. Thus is the life of Górián, spent, in beauty, elegance and ennui, heralded by the aphorisms of his mentor, Lord Para Dox.³² Karinthy’s serendipity captures the dandy’s fascination with art and apparel, his aloofness, melancholia, and disdain for social conventions. The story about the waistcoat of Andrej Góri, apart from highlighting the most salient features of Wilde’s style and favourite themes, also attests that by this time

³¹ Qtd. in Balogh.

³² Frigyes Karinthy, “Wilde Oszkár, a hedonista: Góri Andrej mellénye” [The Waistcoat of Góri Andrej, by Oscar Wilde, the Hedonist], in *Így írtok ti* [This Is How You Write] Vol. 1. (Budapest, Szépirodalmi, 1986), 9-16.

Wilde was solidly integrated into the Hungarian canon of European literature.

Concluding Remarks

Championed as an icon of change in both art and social attitude, or reviled as a decadent and even degenerate sensation-monger, the literary dandy became a permanent character in the rising metropolis. The dandy, Jessica R. Feldman claims, “practices, and even impersonates, the fascinating acts of self-creation and presentation. He is the figure of paradox created by many societies in order to express whatever it is that the culture feels it must, but cannot, synthesize.”³³ Hungarian society, struggling towards modernization throughout the nineteenth century but thrown back in its efforts by the semi-colonial situation within the Habsburg Empire, rushed to embrace novelty both in culture and in social behaviour. The dandy presented himself as a viable role model that accommodated both the aristocratism of the landed gentry and the artistic sensibility and cultural receptiveness of the urban intelligentsia. Wilde was generally credited with refreshing and updating the code of the dandy. His provocative and divisive attitudes also helped Hungarian artists and readers accommodate modern conceptions regarding identity, such as the instability of the self, its artificiality and fictionality, as well as the shifting nature of gender identity.

³³ Jessica R. Feldman, *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature* (Ithaca and London, Cornell University Press, 1993), pp. 3-4.

Zoltán Márkus
(Vassar College)

Two *Merchants of Venice* in Budapest: 1936 and 1940

*To István Géher—
with gratitude*

Representing “Today’s Jew:” Művész Theater, 1936

Following a long established tradition originating from German theaters, Hungarian Shylocks during the interwar period were conceived as tragic characters. A review of a 1927 *Merchant* production of the Hungarian National Theater took issue with this approach:

Today Shakespeare is played in a manner that was sanctified by the Shakespeare cult of German Romanticism. That is how it has happened that every actor intends to create a large-scale tragic character out of Shylock. This crude misunderstanding must have its origins in the fact that feelings generated by the Jewish emancipation coinciding with German Romanticism instinctively protested against a comedic Shylock. What had been evidently comic in the Middle Ages appeared to be tragic for the sensibilities of this later age.

Today we are already beyond the point that the sentimental side of Jewish emancipation’s ideology should cover up the uncouth comedy concealed in Shylock’s character. And still: we only receive tragic Shylocks. Its reason must obviously be found in the power of theatrical traditions: the theaters have got accustomed to assigning the part to a supporting actor of tragic inclinations, and that is why it has become impossible to change this conception.¹

¹ “Ma Európa-szerte úgy játszák Shakespeare-t, ahogy azt a német romantika Shakespeare-kultusza szentesítette. Így történt, hogy Shylockból minden színész nagyarányú tragikus alakot igyekszik formálni. Ez a durva félreértés csak onnan származhat, hogy a zsidó-emancipációval járó érzések, amelyeknek keletkezése időben egybeesik a német romantikával, ösztönösen tiltakoztak a shylocki komikum ellen. Ami a középkornak magától értetődően komikus volt, az az akkori érzelmek számára tragikus színben tűnt föl.

Ma túl vagyunk azon, hogy a zsidóemancipáció ideológiájának érzelgős oldala a Shylock alakjában rejlő vaskos komikumot elföldje előlünk. És mégis csak tragikus Shylockokat kapunk. Ennek oka nyilván a színészeti tradíciók erejében van; a színházak megszokták azt, hogy Shylock szerepét egy tragikus hajlandóságú jellemszínészre osszák és így nincsen mód felfogásbeli változásra.” Pál Kürti: “A *Velencei kalmár* a Nemzeti Színházban,” *Nyugat* 20:3 (Febr. 1, 1927), 295.

Kürti's argument, according to which in 1927 Hungarian theater was "beyond the point" where it had to take into consideration the "sentimental side of Jewish emancipation's ideology," implies a rather optimistic understanding of the contemporary state of affairs. Since Jewish emancipation did not seem to be an issue to him any longer, Kürti claimed that Shylock could be played as a comic character, as originally intended. In his view, it was only a theatrical convention rather than a general social context outside the theater that preserved the tradition of presenting Shylock as tragic rather than comic.

Kürti's surprisingly upbeat conclusions about an advanced and secure state of "Jewish emancipation" contradict the increasingly sinister political tendencies of post-World War I Hungary: the strong anti-Semitic sentiments of the early 1920s were codified by the two *numerus clausus* laws of 1920 and 1928. Although these laws, which had the explicit purpose of limiting access to higher education, did not specifically mention Jews, it was clear to everyone that they were aimed against the Jewish minority in Hungary.

In light of this, it might seem rather odd that theater director Artur Bárdos opened his new Művész Theater on October 2, 1936, with a production of *The Merchant of Venice* that offered an interpretation of Shylock that seemed to have been influenced by Kürti's remarks cited above. While Bárdos did not present a generally comic Shylock, he did attempt to make the play a more obvious comedy than had been customary in other *Merchant* productions. Bárdos compares his own interpretation of the role with other Shylocks in Hungary's state theaters:

A large part of his critics imagined Shylock as some dignified, awfully distinguished Jewish aristocrat with rings and necklaces, as some sort of Jewish Brutus, or Coriolanus, or King Lear, out of whom injured dignity is thundering. Why? I do not know. But probably because the heroic actors who otherwise played and got used to the roles of Brutus and Lear also acted the role of Shylock in this way in the state theaters.²

In opposition to these grand Jewish aristocrats of the state theater, Bárdos cast a more "ordinary-looking" actor in the role:

² "Shylockot valami méltóságteljes, rettentően előkelő, felgyűrűzött és nyakláncozott zsidó főúrnak képzelte el kritikusainak egy része, valami zsidó Brutusnak, vagy Coriolanusnak, vagy Lear királynak, akiből a sértett méltóság menydörög. Miért? Nem tudom. De alighanem azért, mert az állami színházak Shylockjait az egyébkor Brutusokat és Lear királyokat játszó és ezekre beidegzett hősszínészek így játszották." Artur Bárdos, *Játék a függöny mögött* (Budapest, Vajna and Bokor, 1942), 181-2.

Our Shylock, Lajos Gellért, was a miserable, wretched, and persecuted pariah, who could be spat on without consequence (as he is actually spat on). This way not only is he more deserving of our sympathy, as well as more human and moving but more genuine and – I can prove it with hundreds of references from the text – more authentic as well. His cruelties, therefore, are only – to use current terminology – overcompensations of his inferiority/minority [“kisebbségi”] complex, and they are thus more comprehensible and more human.³

The audience did not, however, appreciate Bárdos’s novel interpretation of the play: his production bombed at the box office.

The critics pointed out several general problems with this staging of the play and they also questioned Bárdos’s, as well as the actor Gellért’s, representation of Shylock. One reviewer found Gellért’s artistic arsenal simplistic and missed Shylock’s more powerful “demonic tragicomic colors.”⁴ Aladár Schöpflin of *Nyugat* argued for the necessity of current interpretations of Shylock as a tragic character:

The transformations in Shylock’s character that have taken place in people’s minds and in stage representations demonstrate a massive change in the world’s moral comprehension. In the course of time, a tragic character, whose fate stirs our compassion, was born forth from the formerly comic character at whom everybody laughed when he lost his daughter and his money and when he eventually broke down. [...] Today we would be offended if an actor wanted to play the role with comic characterization; we would consider laughing at him un-Christian and inhuman. His character within the play has not changed a line; the eyes of humankind with which we look at him has changed. Within this, the difference between our age and the moral sensibility of Shakespeare’s time is revealed.⁵

³ “A mi Shylockunk, Gellért Lajos, nyavalyás, nyomorult, üldözött pária volt, akit büntetlenül leköphetnek, aminthogy le is köpik. Így nemcsak részvétet keltőbb, emberibb, meghatöbb, de igazabb is és, a szöveg száz utalásából ki tudom mutatni, hitelesebb is. Kegyetlensége így csak – hogy mai terminológiával fejezzem ki magamat – kisebbségi (itt két értelemben is!) érzetének túlkompenzálása, tehát érthetőbb, emberibb.” Bárdos, *Játék a függöny mögött* (1942), 182.

⁴ György Ebeczki, “Színház,” *Új Idők*, September 27, 1936.

⁵ “A világ erkölcsi felfogásának óriási átalakulását mutatja az a pálya, amelyet Shylock az emberek érdeklődésében és pályájában azóta megfutott. Az egykori kómikus figurából, akinek a lánya és pénze elvesztén, végső bukásán egykor mindenki kacagott, idők folyamán tragikus alak lett, akinek sorsa felkelti részvétünket. [...] Ma felháborodnánk, ha egy színész komikai eszközökkel akarná játszani, nevetni rajta keresztényietlennek, embertelennek tekintenők. Az alakja a darabban nem változott egy sorral, az emberiség szeme változott meg, amellyel nézzük. A mi korunk és Shakespeare korának erkölcsi érzékenysége közötti különbség tárul fel ebben.” Aladár Schöpflin, “Bemutatók,” “Figyelő,” *Nyugat* 20:11 (November 1936), 389.

As to Gellért's Shylock specifically, Schöpflin appreciated his "individual approach", with which he "modernized the part and made it more sentimental and nervous, and, in a certain sense therefore, played today's Jew." But he then let drop that, "one can argue with this interpretation, even if one acknowledges the actor's thoughtful theatrical work".⁶

One of the main explanations for the failure of Bárdos's production may have been that his audience did not want to see a mirror image of "today's Jew": they did not want to encounter the omen-like "miserable, wretched, and persecuted pariah" that history would make of the Hungarian Jewry within a few years. Instead, as Schöpflin pointed out, they wanted to celebrate "humanity" and the moral development of the world as indicated by "the difference between our age and the moral sensibility of Shakespeare's time." Perhaps, despite Bárdos's scorn for the outdated concept of Shylock as a tragic hero, both audiences and theater critics wanted to continue seeing Shylock "as some dignified, awfully distinguished Jewish aristocrat."

Questions of Subversion: National Theater, 1940

When *The Merchant of Venice* opened in the National Theater on February 13th, 1940, the Hungarian parliament had already passed its First (1938) and Second (1939) Jewish Laws that, among other things, drastically reduced the employability of Jewish actors and theater producers. (The first included a maximum quota of 20% of Jewish membership in the Hungarian Theater Chamber; whereas the second further reduced it to 6%.) In this atmosphere of increasing pressure and humiliation, it might perhaps be expected that *The Merchant* at the National Theater functioned as a piece of anti-Semitic propaganda. That this was not exactly the case indicates that state control and censorship of theaters were significantly looser in wartime Budapest than in wartime Berlin, for instance. The Hungarian Theater Chamber did not have direct power over individual theaters' program or their policies: the directors were responsible for the activities of their theaters and answerable to the Cultural and Interior Ministries.

The production at the National was directed by Béla Both; Shylock was played by Tamás Major. In a radio interview forty-six years after this production, Major recalls, "...putting Shylock on stage was in the air then: those were horrible times, the Jewish laws were already being implemented. Playing Shylock well entailed a political statement."⁷ The production was

⁶ "Shylockot Gellért egyéni felfogásban játszotta. [...] ...bizonyos fokig modernizálta a szerepet, szentimentálisabbá és idegesebbé tette, bizonyos értelemben mai zsidót játszott. [...] Felfogásával lehet vitatkozni, de el kell ismerni, hogy gondos színészi munkával vitte keresztül, amit elgondolt." Schöpflin, "Bemutatók" (1936), 389-90.

⁷ "Shylock eljátszása benne volt a levegőben. Nagyon rossz idők jártak, már készülődtek a zsidótörvények. Shylockot eljátszani egyet jelentett politikai kiállással" Hungarian Theater Institute, Budapest: Folder *The Merchant of Venice*; Typed

banned after the 4th or 5th performance, but Antal Németh, head of the National Theater, was unwilling (and was never forced) to take any disciplinary actions against the actor or any other member of the production. As Major remarked about Németh: "...when it became obvious that the Germans would lose the war, his right-wing sympathies also disappeared. What's more, at the end of his directorship, he let us do *everything*. [...] the whole Arrowcross press went berserk demanding that Antal Németh should fire us! But he never did."⁸ Indeed, a chronicler of the National Theater's wartime history illustrates this relative freedom within the theater community as he reports that at a dinner party Tamás Major went up to the famous German actor, Heinrich George, who was also present as a guest, gave him a hug, and told him: "Du, Intendant! Schau mich an! Ich bin ein Kommunist!"⁹

Moreover, responding to the interviewer's incredulity in 1986 that a positive image of Shylock was appreciated by an audience in Budapest in 1940, Major further confirmed this:

There were no protestations in the audience: the whole audience was under the show's influence, and the reason for its banning was precisely that, when I played Shylock, the show almost could not be continued after Shylock's great soliloquy, "Hath not a Jew eyes?...", because they burst into such enthusiastic applause...¹⁰

Contemporary theater reviews, however, do not mention "such enthusiastic applause." What they do mention is that the direction emphasized the comedic elements of the play, thus underlining Shylock's isolation and tragic pathos. Marcell Benedek observed,

The National Theater's production offers a comedy; and although they limit Shylock's dramatic potential, the other characters effectively emphasize Shylock's loneliness with their light and brisk acting. What is drama in *The Merchant of Venice* – the drama of solitude and isolation – is to be forever an alien within a community:

manuscript; "Gondolat-jel," Radio Kossuth, Budapest, March 30, 1986: Ilona Mélykúti's interview with Tamás Major.

⁸ "Amikor kiderült, hogy a németek elvesztik a háborút, akkor az ő jobboldalisága is teljesen megszűnt. Sőt, az igazgatása vége felé *mindent* engedett nekünk. [...] az egész nyilas sajtó őrjöngött, és követelte Németh Antaltól, hogy rúgjon ki bennünket! És ő nem tette ezt meg." Ilona Mélykúti's interview with Tamás Major (1986).

⁹ Bálint Magyar, *A Nemzeti Színház története a két világháború között (1917-1944)* (Budapest, Szépirodalmi, 1977), 407.

¹⁰ "Egy pillanatig sem volt nem-tetszés: az egész közönség a hatása alá került, és a betiltás oka éppen az volt, hogy mikor én játszottam a Shylockot, akkor óriási nagymonológja – a: "Nincs a zsidónak szíve, keze? Keze, lába, gondolatai..." –, azután majdnem nem lehetett folytatni az előadást, olyan viharos ünneplésben törtek ki." Ilona Mélykúti's interview with Tamás Major (1986).

this is Hamlet's drama, this is Othello's and Shylock's drama as well. He is the black one among the white ones. And because he cannot destroy the white ones, he destroys himself.¹¹

Of course, it also depended on the critic's political orientation what he/she had seen in this production of *The Merchant*. Whereas Benedek perceived a moving tragedy of loneliness and isolation in Major's Shylock, the reviewer of *Függetlenség* praised Major for effectively representing some of the more sinister aspects of the role.

The theater's exceptionally talented and refined actor, Tamás Major, strove to emphasize something new in his performance, something different from the characterizations of famous Shylock actors. Even if the direction stressed the comedic elements of the play, the new Shylock represented the miserly and blood-thirsty Jewish merchant by depicting the role's demonic features and its highly dramatized evil and desire for revenge. He frequently played in a stylized way, but he always insisted on psychological credibility. Tamás Major achieved a well-deserved success in the part.¹²

Although perhaps less audacious than Major liked to remember forty years after the events, playing a humanized and tragic Shylock in 1940 was obviously still a commendable theatrical venture.

In his study on *Shakespeare* published in 1944, László Országh writes about Shylock, "Today many see in this play not a comedy but a tragedy finished off with a happy ending, while they consider Shylock a dignified, pitiful, and tragic social outcast. According to this concept, the playwright surpassed the prejudices of his age and symbolized the Jews' fate for thousands of years."¹³ Records survive, furthermore, that Antal Németh

¹¹ "A Nemzeti Színház előadása vígjátékot ad és bár mérsékli Shylock drámai lehetőségét, a többi szereplő könnyű és fürgé játékával hatásosan emeli ki Shylock magányát. Az, ami a Velencei kalmárban drama--a magány és az elszigeteltség drámája -- örökre idegennek lenni a közösségben: ez Hamlet drámája, ez Othello és Shylock drámája is. Ő a fekete a fehérek között. S mert nem pusztíthatja el a fehéreket, önmagát pusztítja el." Marcell Benedek, "Két Shakespeare-felújítás: Shylock," February 25, 1940. Hungarian Theater Institute, Budapest: Folder "*The Merchant of Venice*."

¹² "A színház rendkívül tehetséges és kulturált fiatal színésze, Major Tamás igyekezett a nagynevű Shylock szereplők alakításától eltérően valami újat kidomborítani játékában. Ha a rendezés a vígjátéki elemekre fektette is a fősúlyt, az új Shylock, a szerep démonikus tulajdonságainak és a drámai magasságokba fokozott bosszúvágnak és gonoszszágnak rajzával vetítette ki, sokszor stilizálva, de mindig a lélekbrázolás őszinteségéhez ragaszkodva, a zsugori, vérszomjas zsidó kalmár jellemét. Major Tamás megérdemelt sikert aratott alakításával." "A Velencei Kalmár – fiatalokkal," *Függetlenség*, February 15, 1940.

¹³ "Ma azonban sokan e darabban nem annyira vígjátékot, hanem happy endinggel megfajelt tragédiát vélnek felfedezni és Shylockot pathétikus, szánalomra méltó, a

was planning on staging *The Merchant of Venice* in the 1944/45 season, using a brand new translation. In fact, he was informed onto the Ministry of Interior that he was employing a radical leftist poet, Ferenc Pákozdy, as the translator of this new theatrical version of *The Merchant* (Pákozdy's last collection of poems had been confiscated because of its inflammatory contents). The Minister of Interior's subsequent letter to Németh further complained that the poet Pákozdy was working on the translation at the cottage of an "extremist" [governmentalese for left-oriented in the 1930s and 1940s] social democrat MP, Ferenc Takács. In his reply to the Ministry, Németh pointed out that as long as the translation was good enough, it was completely immaterial to the theater at whose cottage it was being prepared.¹⁴

These appropriations of Shylock show that, up until 1944, Shylock and *The Merchant* were used and, by and large, permitted to be used as potentially subversive vis-à-vis the official political line of state-sponsored and legally coordinated anti-Semitism. On the one hand, they signal a relative (although still severely limited) intellectual freedom in the public sphere of the capital, and also the personal courage (or at least propriety) of the persons who were responsible for these appropriations. On the other hand, in retrospect, they also helped to create a false sense of security for both Hungarian Jews and Hungarian non-Jews that the worst would not and could not happen. As we know, the worst did happen—and *The Merchant of Venice* was not produced again in Budapest until the 1980s.

társadalomból kiteszített tragikus alaknak tekintik. E felfogás szerint az író túlemelkednék kora előítéletein és Shylockban a zsidóság évezredek sorsát jelképezi." László Országh, *Shakespeare* (Budapest: Magyar Szemle, 1944), 30.

¹⁴ Magyar, *A Nemzeti Színház története a két világháború között* (1977), 408.

Lőkös Ildikó

TALÁLT-PRÓBANAPLÓ

Corneille *L'illusion comique* című drámájának próbájáról Szikora János rendezésében a Katona József Színházban, 1986. október 22-étől december 21-éig

Ajándék gyanánt...

Nemrégiben a könyvespolcon matatva kezembe került egy poros, írógéppel írt papírhalom. Meglepődve jöttem rá, hogy egy régi dolgozatomra bukkantam, mely akkor született, mikor a Színház- és Filmművészeti (akkor még) Főiskola harmadéves dramaturghallgatójaként a Katona József Színházban gyakornokoskodtam, és iskolai feladatként rögzítettem, amit az alatt a néhány hét alatt láttam.

Az irományt forgatva fölrémlett, milyen áhítattal figyeltem a próbákat, mennyire jólesett, ha az én véleményemet is kikérték, vagy ha valamilyen apró föladattal megbíztak – vagyis megtörtént a beavatásom a színház csodájába. Ez az örömteli izgalom, persze, azóta sem múlt el, de mégis ez volt az első alkalom, hogy részese lehettem egy próbafolyamatnak.

Mai szemmel olvasva érezni a tárgyilagosságra való törekvést, amin mégis átüt a lelkesedés szubjektivitása – de mindezek ellenére valami mégis megsejlik abból, mi történt azokban a hetekben Szikora János vezetésével a Katona József Színházban. Akkoriban fölfedezés volt Corneille eme drámájának megszólaltatása magyar színpadon, Somlyó György friss fordításában. Közvetlen előzménye Strehler 1982-es milánói rendezése volt, amikor is megmutatkoztak „a dráma immanens értékei, mai léptékű gondolatisága, mint az érzékeket csiklandozó színházi kuriózum kihívása” – ahogy Kovács Dezső írta később a budapesti előadásról szóló kritikájában. Maga Corneille „különös szörnynek” nevezte darabját, a későbbi, 1660-as kiadásban hozzáfűzött Elemzésben pedig „hóbortosnak”, „szabálytalannak”, „szeszélyesnek” és „rendhagyónak” titulálja, nem győzve hangsúlyozni mind a maga többi darabjától, mind a korabeli daraboktól való eltérését – írja ajánlójában a fordító, Somlyó György.

Szikora János már akkor is a legizgalmasabb rendezők közé tartozott, addigra megrendezte Pécssett az Óriáscsecsemőt, Győrben Nádas Takarítását, Egerben a Csongor és Tündét, Miskolcon a Rómeó és Júliát, a Pesti Színházban Kárpáti Péter Az út végén a folyó című darabját. Jó találkozásnak ígérkezett Szikora, Corneille és a Katona. A díszletet és a jelmezt El Kazovszkij tervezte, aki a legjelentősebb kortárs magyar képzőművészek közé tartozott, a koreográfiát pedig Ladányi Andrea, akit a

híres Győri Balettből ismertek. A fölzaklató zenét Szikora színházi kísérletező társa-barátja, Márta István írta. Mindehhez társultak a Katona színészei, Udvaros, Gáspár, Benedek, Balkay, Vajda László, és így tovább.

Mégsem lett siker, sem a kritika, sem a közönség nem szerette. Talán más vártak, talán távoliak voltak akkor azok a gondolatok, képek, zenei utalások, ami köré formálódott az előadás. De mint dokumentum-töredék valamit mégis megőrzött ez a néhány lap.

Szeretettel ajánlom Géher István tanár úrnak 70. születésnapjára, remélem, örömmel olvassa.

Budapest, 2009. december 25.

1986. október 10.

Olvasom a darabot: az apa tíz éve eltűnt fiát keresi. Reménytelen helyzetében a „sötét hatalmakhoz” fordul. Alkander, a varázsló segít bepillantani fia életébe, megjeleníti előtte a „tékozló” tékozlásait. Klindor, a fiú, a hetvenkedő katona szolgálatába állt, kivel közös a szerelmük, az előkelő Isabelle. A lány Klindort szereti, a katona szórakoztatja, de apja egy pojáca-grófnak, Adrestenek szánja. Lise, Isabelle szolgálója, szintén szereti Klindort, ezért féltékenységében beárulja a szerelmeseket. Így azokat Adraste rajtakapja titkos éjszakai találkájukon, Klindorral párharcba keveredik, az leszúrja őt, akit ezért Isabelle apja börtönbe vettet. Lise-ben azonban fölébred a lelkiismeret-furdalás, és segít megszökni a szerelmeseknek. Eddig tart a valódi történet. Ezután a varázsló megmutatja az apának, mi történhetett volna még. A szerelmeseket befogadja egy grófi pár. Boldogan élhetnének, de Klindor hűtlen, épp a grófnővel lép félre. „Nagyjelenet” a házastársak között, kibékülés, ám a gróf megtud mindent, s megöleti Klindort, Isabelle-t pedig magához rendeli. Mikor az apa mindezt látva magába roskad, a varázsló megmutatja neki, hogy mindez illúzió volt: a fia csupán színésznek állt – s ők adták elő e két történetet.

Corneille-nek ez az első darabja. A fiatal roueni ügyvéd még nem sokat törődik a kor drámaírói szabályaival. Szemet huny a hármas egység törvénye, a felvonások aránya és a személyek kapcsolatának kötelező lehetőségei fölött. Később így mentegőzik:

„Az effajta szeszélyességet csak egyszer lehet megkockáztatni, s ha az eredeti netán csodálatot kelt is, utánzata már fabatkát sem ér.”

1986. október 22.

Az első olvasópróbán Szikora elmondja, hogy a darab újrafölfedezését jelentette Strehler rendezése 1984-ben a párizsi Odeon színpadán. Strehler

szerint ez a dráma jobb, mint Shakespeare Viharja. Itt is van varázslat, varázsló, de ez sokkal inkább az élet színjátéka. Strehler az egészet barokk pompával és titokzatossággal játszatta. A színpadot mindenütt tükrök borították, így minden szereplő sokszorosán tükröződött. Alkander barlangja a színpad maga. A két „idegen”, Pridamant és Dorante pedig természetesen a nézőtérrel érintkezik a „barlangba”.

A drámának nincs egyértelmű története, elmesélve szegényebb. A középpontban a tíz éve eltűnt fiú, akit apja a varázsló segítségével keres. De hiába ismeri meg az apa a fia sorsát, happy end nincs. A találkozás elmarad, az apa nem ölelheti magához gyermekét. Miért? A darab megrendült világhelyzet tükrö. A XVIII. században a politikai, társadalmi élet nagy változásban kavargott, az abszolutizmus hatalma lavíroz az erősödő polgárság, a hanyatló, ám udvarhű nemesség és a feudális egyház közt. Ez az instabilitás hatással van a családi, a magánéletre is. Corneille történetében a tékozló fiú nem tér vissza, hanem az apa indul a keresésére. Nemcsak generációk közti ellentét feszül itt, hanem társadalmi is. A fiúnak nincs hová visszatérnie, ez az otthon nem az övé. Az apa nemes, a fiúnak már nem kell ez az életmód. Nem mintha olyan erős, tiszta jellem volna, hisz látjuk majd, hogy teszi tönkre környezetét, a nőket, sőt gyilkossá válik – de egyszerűen nem létezik számára visszaút.

Tehát a fiú megmenekül, s menedékként a színházat találja meg. A színházat, ahol kiélheti magából a rosszat, s menedék az apának is, aki itt leli meg fiát. Klindort, akiből színész lett. Megoldódtak tehát a problémák? Igen, de csak a színház világában. A magánéletben nincs megoldás.

Érdekes a hármas szerkezet. A külső héj a kerettörténet: az apa keresi a fiát. A drámában ez a rész többször visszatér – az előadásban azonban majd csak az elején és a végén. A második és a harmadik burok a fiú élettörténete. Először, ami valóban megtörtént – a commedia dell’arte stílusában. A harsány derű mellett esendő, kiismerhetetlen szereplők. A legbelső burokban az, ami megtörténhetett volna. Klasszicista színház. Ez a legtitokzatosabb. Klindor meghal az apja szeme előtt – s mégsem. Mégis elhisszük, nincs igazi megkönnyebülés: ez a színház lényege – átélünk valamit, tudjuk, hogy csak illúzió, mégis fölkavar.

Corneille félelmetesnek mutatja Alkander barlangját:

*Ne menj tovább...
E tátongó üreg: láthatatlan merev fal,
Rajta a levegő éltető árja elhal...
A porban ezrivel hevernek tetemek...*

Szikora úgy gondolja, hogy inkább az elhagyatottságot kell sugallni. A színpad kissé lejtős lesz, s a barlang szikláit átlátszó plexilapok jelenítik meg, melyek a világítástól függően fognak a játék során változni. A háttérben egy korlát lesz, balettgyakorló, ahol a színészek „bemelegítenek”. Szimultán játék folyik az előtérben és hátul, de a hátsó játék csak finom, jelzésszerű lehet, mert különben hamar lelepleződhetik.

Az előadásban az első felvonás a darabbeli negyedik felvonásig tart, mikor Klindort elfogják. Ez izgalmas jelenet, feltehetőleg a néző kíváncsian fogja várni a folytatást.

1986. október 24.

Az olvasópróba után vita arról, érdekli-e ez a közönséget. Nem lerágott csont-e ez már, hisz olyan kommersz darabok témája is, mint az Ugyanaz hátulról-ének. A színésznek valóban ez az élete, ezerféle szerepben kiélni magát, de érdekes-e ez kívülállónak? A sok áttétel milyenfajta stílust kíván? Hiszen most a mögöttes mögöttesének a mögöttesét kell eljátszani.

1986. október 27.

Szikora elmeséli, hogy eszébe jutott egy példa, mely hasonló ahhoz, amit ő elképzelt a valóság különböző síkjainak átjátszásához: Gades Carmenja.

Az asztali próbán Isabelle IV. felvonásbeli monológjáról van szó. Isabelle siratja szerelmét, társát, de a közös szenvedélyt is – ami nincs. Ez már nem igazi. Az „embertelen”, gőgös apának szóló bosszúvágy. Isabelle magát siratja.

Klindort legjobban a börtönmonológból ismerni meg. Életében először van igazi vészhelyzetben. Önvád marcangolja:

*...merész terveim tehetetlen hevében
Jogtalan lett tüzem, s vétekké vált reményem.*

Lelkiismeret-furdalás gyötri. Végiggondolja eddigi, kanyarokkal teli életét. Sok mindent próbált, semmihez sem volt kitartása. A szabadság, a szerelem illúziójában élt eddig –

De jaj! mindez csalás, önámítás –

nincs folytatás! Kit szeret Klindor? Önmagát – a nőkben.
Nem biztos benne, hogy megérte-e föláldoznia magát a szerelméért.

Mikor Klindor mindezt elmondja, ez már csak emlék, hisz apjának jeleníti meg a múltat. Mit jelent ez a játékban? A színen van-e az Isabelle-t játszó színésznő? Hogyan hallgatja?

A „nagyjelenet” Isabelle és Klindor közt az, mikor a nő kifakad férje hűtlensége miatt. Mint egy valódi, mai házastársi veszekedés. Isabelle bölcs, megbocsájt, félti Klindort, tudja magáról, hogy megöregedett, s hogy nem lehet könnyen föladni semmilyen kapcsolatot. Ki lehet-e békülni? Bele kell-e halni? Itt ki hal meg? Vagy az egész csak játék?

Szikora elmeséli, hogyan képzei az előadás elejét. (Nem így lett, de érdekes.) Az apa van a színen, mintha aludna. A háttérben árnyak, suhanó alakok, verekedés, Klindort megölik – s az apa nem tud segíteni. Ébred. Dorante jön a hírrel: Alkander várja őket...)

Aztán még szó esik a Mórölőről, Adraste-ről, Lise-ről.

Mórölő, mint a színtársulat legrégibb tagja. Jó színész, mindig ugyanazt a szerepet kapja. Nagy rutinja van, de jól játszik. A színházban, a szerepben él. A színház nélkül meghal. Mély drámája van, érzelemmel teli, nem a földön jár. A Mórölő szerepe az illúzió szerepe. Még a színházon belül is egy másik színházat teremt magának. A legnagyobb színész – nem találja a helyét. A nagy attrakciója a szablya-monológ (III.4.), amikor szavakat kelt életre.

Adraste-ot mindenki utálja. Agresszív, önző. De nem hülye, jár az esze. Észreveszi, hogy Isabelle körül nem stimmel valami. Klindorral úgy beszél, mint egyenrangú férfival – hisz szerelmi vetélytársa.

Adraste és Lise cinkossága mögött valami titok lappang(hat).

Klindor és Lise viszonya. Mi lehetett köztük valaha? Tud-e erről rajtuk kívül valaki? (Vajon milyen lesz a börtönőr élete Lise mellett?)

1986. október 28.

Pridamant és Dorante jelenete a szörnyű éjszaka után. Színpadi próba. Pridamant kezdi: *„Egyetlen fiamért...”* Dorante a nézőtétről érkezik: *„Alkander, látni kell...”* Szikora szerint a fölösleges ismétléseket ki kell húzni. Vajda-Pridamant szerint mivel ez verses szöveg, az ismétlések a megértést segítik.

Alkander megjelenik. Szikora érdekes hasonlata: mintha Brook jönne le a társalgóba; nem fogsz neki kezét csókolni, de érezni a hangodon a tiszteletet.

1986. október 30.

Klindor-Adraste-jelenet. Adraste kötözködik, gyanakszik. Rangja miatt öntelt. Lekezeli Klindort, pedig tényleg féltékeny. Nyugodt akar maradni – kérdései mint egy nyomozótiszt keresztkérdései. Ám amikor sehogy sem talál célba, indulatos lesz, elárulja magát. Kicsinyes módon megsérti Klindort: kardjával megvágja ujját.

Lise és Adraste első jelenete. Lise galambokkal. (A galamb, mint a szabadság, az ifjúság szimbóluma – aztán a bemutatón végül nincs.) Lise csúfolkodik Adraste-tal:

Úgy látszik, jó uram, hogy ön elmebeteg lett.

Adraste eleinte flegma, de hamar elárulja magát.

1986. november 2.

Beszélgetések a commedia dell'arte-ről. A típusok, figurák, gesztusok. Mit jelent ez Corneille-nél? A humor forrása: a játék. Olasz komédiások Párizsban.

A színészek úgy játszottak, *mintha* civilek lennének, *mintha* kiesnének a szerepből.

Utána még –
próbák, kísérletek, törlések...

Leírni nem is lehet, nem is érdemes mindent, sokszor csak egy-egy érzés, ötlet, gesztus, stb.

1986. december 21.

Bemutató.

A bemutató után –

Az elejéről elmaradt a rémálom, a harc. Lecsupasztott színpad – nem tudni, hol vagyunk. Ahogy Szikora még az elején mondta: az elhagyatottság érzete. Balról egy fénycsík; mintha egy keskeny erdei ösvény volna: egy megtört ember jelenik meg a színen. Áll. Halljuk a hangját, fölerősítve, visszhangosítva:

Egyetlen fiamért a bánat súlya megtör...

Mögötte megjelenik Dorante – kezdődik a mese.

Alkander valahonnan a sötétből lép elő. Ruhája a fehér bohócéra emlékeztet, arra az alakra, mely valaha a mágus volt, majd fokozatosan a commedia

dell'arte főfiguráinak egyike lett. Olyan, mint Watteau Gilles-ja. A sokat tapasztalt ember. Megjelenése fenséges, közben titokzatos is – halk cimbalom hallatszik. Az apát elbűvöli a látvány. Mire a fia is megjelenik, alig bírja magát türtőztetni. A „színház a színházban”-játékban Pridamant-nal együtt megtudjuk, hogy Klindor a Mórölő szolgálatába lépett. Jókedvű komédiázás a kettőjük jelenete. Mórölő az előkelő Isabelle-t szereti. A szereplők mintha a vásári piactérről érkeztek volna. Az ő jelenetüket Isabelle és Adraste kettőse követi. A fiatalember nevetségesen leég – előttünk is. Mórölő és Isabelle találkozása derűs, napsugaras. Tréfálkoznak, jól érzik magukat.

Fontos a zene is az előadásban. Nem csupán aláfestő, hanem egyenrangú dramaturgiai eszköz. Ahogy már a kezdő jelenetben is. Amikor Isabelle tiltakozik az apja választása ellen, s magasztos szavakkal beszél a szerelem szabadságáról, Keith Jarrett zongorája szól – Udvaros hangja pedig visszhangosítja. A szöveg kiemelkedik a jelenetből – megerősíti a nézőben is, mennyire fontos a lánynak az, amiről beszél. Mintha Isabelle lelkében lennénk. A kívüllevésnek és a belső átélésnek a keveréke ez a „song”. Utólag el sem hinni, hogy ez a szövegrész prózában hangzik el.

Forr a levegő, mikor kitör Isabelle, föllázad a helyzete, a reménytelensége, az apja ellen. A hosszú monológja (*„Közeleg hát a vég...”*) olyan, mint egy sikoly. Később, mikor Isabelle-t megcsalja szerelme, az szavakkal újra elbűvöli. Megint Keith Jarrett. S mire Isabelle józanodna, a zenének is vége:

*Ó, jaj! magamnak én csapdát magam teremtek!
Megcsalnak, jól tudom, s elhiszem, hogy szeretnek.*

És így tovább. Külön írásban lehetne elemezni, hogyan kapcsolódik az egyes részekhez a zene. Például mikor a Mórölő megérzi: *„Itt vannak, szökni kell!”*, a néző is megremeg a különös hangzású kopácsolás zajától, de ugyanakkor nevet is.

Klindor jellemének is a zene az ironikus leleplezője, mely a börtön-monológját kíséri.

Ugyanilyen fontos szerepe van a világításnak is, mely mint egy szép festmény, érzelmeket, gondolatokat ébreszt.

Erőtéljes a befejező kép, mikor „pénzt számlálnak a halottak”, s félig lemaszkolva, lemosakodva elvonulnak. (Ez lehet, hogy tényleg magánügy – ahogy a színészek már az első héten gondolták?)

És különleges a Corneille-szöveg zenéje is – Somlyó György fordítása – nehéz szabadulni tőle, belemászik a fülbe. Varázslatos dolgok történnek, miközben

úgy érezni, a leghétköznapibb történetet látjuk a férfi-nő-viszonyról, a szerelemről, a szülő-gyermek-kapcsolatról, barátságról... A mű titkából minden újraolvasás és minden előadás fölfed valamit, de sosem derül ki minden.

Kicsit fellengzősen hat Pridamont szavaival zárni ezt a próbanapló-féleséget, de nem tudok ellenállni:

*Ily jótetthez sosem lehet méltó a hála.
De én, nagy Mágusom, higgye el, legalább
Örök emlékül őrzöm varázslatát.*

CORNEILLE: L' ILLUSION COMIQUE

SZÍNPADI MUTATVÁNY

FORDÍTOTTA: **SOMLYÓ GYÖRGY**

ALKANDER, varázsló

PRIDAMANT, Klindor apja

DORANTE, Pridamant barátja

MÓRÖLŐ, Gascogne-i Kapitány, szerelmes Isabelle-be

KLINDOR, a Kapitány szolgája, Isabelle szeretője

ADRASTE, NEMES ÚR, szerelmes Isabelle-be

GÉRONTE, Isabelle apja

ISABELLE, Géronte lánya

LISE, Isabelle szolgálója

Börtönőr Bordeaux-ban

A Kapitány apródja

KLINDOR, Theagenész szerepében

ISABELLE, Hippolyte szerepében

LISE, Clarines szerepében

ÉRASTE, Florilame lovásza

Táncosok: ZARNÓCZAI GIZELLA, SZEKERES LAJOS

Szolgák: KÁRPÁTI PÉTER, LIPICS ZSOLT, KREPITS MIKLÓS, FODOR ISTVÁN

DÍSZLET ÉS JELMEZ: EL KAZOVSZKIJ M.V.

ZENÉJÉT ÖSSZEÁLLÍTOTTA: MÁRTHA ISTVÁN

DRAMATURG: LITVAI NELLI

KOREOGRÁFUS: LADÁNYI ANDREA

A RENDEZŐ MUNKATÁRSA: VAJDA ANIKÓ

RENDEZŐ: SZIKORA JÁNOS m.v.

Bemutató előadás: 1986. december 21.

Utolsó előadás: 1987. április 12.

Összes előadás: 21

BENEDEK MIKLÓS

VAJDA LÁSZLÓ

HOLLÓSI FRIGYES

GÁSPÁR SÁNDOR

BALKAY GÉZA

BÁN JÁNOS

RAJHONA ÁDÁM

UDVAROS DOROTTYA

CSONKA IBOLYA

VAJDAI VILMOS

HOLVAY CSABA

Paraizs Júlia

A 129. szonett és a többiek

Shakespeare Szonettjei Peter Brook rendezésében és Géher István 129. szonettelemzésnek tükrében

129. szonett

A szellemet mocsokban tékozolni
kél, amíg tesszük; s már előtte kéj,
becstelen, gyilkos, véres, szörnyű, talmi,
vad, állati és hazug szenvedély;
mihelyt élvezted, már csömöre éget;
észbontó inger, s mihelyt megkapod,
észbontó undor, mint lenyelt csalétek,
mely megőrjíti, akit csábított;
őrjít, ha elérted, s ha csak kívánod;
vágyd, élvezd, ott hagyd: érzed viharát;
próbálva áldás, kipróbáltan átok;
előbb ígért üdv, aztán délibáb.
Mindezt tudjuk, de kerülni ki tudja
a mennyországot, mely e pokol útja!

(Szabó Lőrinc fordítása)

Shakespeare *Szonettjeinek* első kiadása négyszáz évvel ezelőtt, 1609-ben jelent meg. Az évfordulót a nemzetközi Shakespeare-kutatás egy közel hatvan nyelvet és kultúrát átfogó fordítás- és esszéantológiával ünnepelte.¹ A színházi világ is reflektált az eseményre, hiszen két meghatározó rendező, Peter Brook és Robert Wilson egyaránt Shakespeare-szonettekben mutatott be előadást 2009 áprilisában.² Brook rendezését a magyar közönség is

¹ Jürgen Gutsch, Manfred Pfister, eds., *Shakespeare's Sonnets Global. An Anthology Celebrating the Quartercentenary of Shakespeare's Sonnets (1609)* (Dozwil TG Switzerland: Edition SIGNAThUR, 2009). A magyar fordítások történetéről a kötetben lásd Paraizs Júlia „Re-gendering or Unsexed? Shakespeare's Sonnets in Hungarian,” 325-336.

² *Love is my Sin*. A párizsi Théâtre des Bouffes du Nord előadása (rendező Peter Brook), *Shakespeares Sonette*, A Berliner Ensemble előadása (rendező Robert Wilson).

láthatta a gyulai Shakespeare Fesztiválon.³ A szonettek Szabó Lőrinc fordításainak köszönhetően a magyar költészet részévé váltak, és ennek az ismertségnek köszönhető, hogy a Brook-rendezés egyik első vendégszereplésére Magyarországon került sor. S bár Shakespeare *Szonettjei* és Szabó Lőrinc fordításai közé egyenlőségjel került (így a gyulai előadásban is Szabó fordításában ment a feliratozás), a ciklus már 1878-tól olvasható magyarul Győry Vilmos és Szász Károly fordításában, illetve Szabó két ciklusfordításán (1921, 1948) túl még hat teljes fordítás készült a huszadik században.⁴

Írásomban arra teszek kísérletet, hogy Brook rendezését Géher István 129. szonetről szóló esszéjével együtt értelmezsem, hogy feltáruljanak a kiindulópontok hasonlóságai és a válaszáadások különbségei. Alapvetésként mindketten a szonettek drámaiságát, színpadi szerző és szonettíró egységét emelik ki, vagyis egy olyan szintézist, ami Patrick Cheney szerint általában hiányzik a kritikai diskurzusból.⁵ Géher a shakespeare-i szonett és dráma összetartozásának tételét a verselemzés első mondatában rögzíti: „A drámaköltő lírája: lélekdráma.”⁶ Brooknál a szintézis egyrészt magában a szonettek színrevitelének gesztusában, másrészt abban a döntésében jelentkezik, hogy az erős színpad-metaforikával élő 15. szonett indítja a huszonhét szonettből álló előadást („Ha meggondolom, hogy csak egy rövid / percig teljes mind, ami nő s virágzik, / s e roppant színpad csak olyat mutat, / amit titkos csillag-parancs irányít;”). Közös továbbá, hogy a rendezés és az esszé egyaránt a szonettek önreflexív jellegét emeli ki, mivel az emberi kapcsolatok drámája retorikai, illetve színházi reflexió is.

A különbség abban jelentkezik, hogy míg a 129. szonetről szóló esszé a szex és a retorika összekapcsolásában a szadomazochizmus („az élvezetes kín és a kínos élvezet”) analógiáját ajánlja föl az olvasónak,⁷ addig Brook előadásából az emberi kapcsolatok és a színházi működés hasonlóságaiban a partnerek közötti interakció sokneműsége emelkedik ki központi értelmezési lehetőségként. A rendezésben (melynek része a 129. szonett is) nem könnyű olyan gyűjtőpontot, érzelmi csúcspontot találni, mint amilyen az esszé

³ *Szerelem a bűnöm – Love is my Sin. William Shakesperare szonettjei.* 2009. június 29-30. Erkel Ferenc Művelődési Központ, Gyula. A címlapot ld. a tanulmány végén.

⁴ Ferenczi Zoltán (1916-18), Pákozdy Ferenc (1943), Keszthelyi Zoltán (1943), Justus Pál (1956), Víg Béla (1976), Csillag Tibor (1994). A fordítások történetéről lásd É. Kiss Katalin, *Shakespeare szonettjei Magyarországon.* Modern filológiai füzetek 22. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975). Századunk első teljes ciklusfordításán Szabó T. Anna dolgozik.

⁵ „For scholars now are beginning to challenge the classification of Shakespeare as simply a ‘man of the theatre’, searching for a more accurate classification that accounts for the poems [...] Almost exclusively, however, such attempts aim to recuperate the poems at the expense of the plays, thereby perpetuating a centuries-long problem of separating the two genres.” Patrick Cheney, „»O, Let My Books Be ... Dumb Presagers«: Poetry and Theater in Shakespeare’s Sonnets,” *Shakespeare Quarterly*, Vol. 52, No. 2 (Summer, 2001), 222-254. p. 225.

⁶ Géher István, *Shakespeare* (Budapest: Corvina, 1998). p. 389.

⁷ Géher, p. 393.

szadomazochizmus-analógiája. Már csak azért sem, mert Brook nem jelöli ki egyértelműen a szonettek szereplőit, ahogyan azt Géher esszéje teszi. A 129. szonett elemzésének főszereplői a férfi és a nő, akik bár szerepcserét is végrehajtanak, mégis egyértelműen azonosíthatóak a szonett szexuális metaforikájában,⁸ továbbá Géher háttérként megidézi a ciklussal kapcsolatban kritikai toposznak számító szerelmi háromszög narratívát is.⁹ Brook rendezése ahhoz a Paul Edmondson és Stanley Wells által képviselt kritikai irányhoz áll közel, amely a gyűjtemény összességét tekintve háromnál több szereplőt is el tud képzelni a történetalkotásban, és ennek következtében többféle történet összerakását is lehetségesnek tartja.¹⁰

Hogy Peter Brook melyik szonettet választaná a 154 közül, ha csak egy verssel szimbolizálhatná a szonettgyűjteményt, nem tudjuk. Géher István azonban a 129. szonettet választotta Shakespeare lírájának képviselőjére a *Száz nagyon fontos vers* című, a magyar és a világirodalom reprezentatív verseit elemző antológiába, ahogyan nagy hatású Shakespeare-könyvében is ez a verselemzés szerepel egyedülként a drámaesszék között.¹¹ A könyvet újraolvasva az is feltűnik, hogy Géher Shakespeare-rel foglalkozó életművében a 129. szonett jelentősége túlmutat egy egyszeri elemzésen, hiszen töredékei átszövik a drámaesszék szövetét. A *Lóvátett lovagok* kapcsán azt olvashatjuk, hogy Shakespeare „Még nem volt biztos a dolgában. Félt a mitologikus mocsártól, amit a szívében rejtgetett, nehogy szellemét »mocsokban tékozzolj»”;¹² míg a *Romeo és Júlia* keletkezéséről azt írja, hogy „most itt a szonettek korszaka; a líráé, mely divatos kosztümökkal fedezi ugyan magát, de így is lemezteleníti a lelket. [...] » A szellemet mocsokban tékozolni / Kéj, amíg tesszük; s már előtte kéj ...«. Látjuk, hogy a költő az érzelmek zűrzavarában él.”¹³ A *Szentivánéji álomban* Titánia és Zuboly aktusa is a 129. szonettet idézi: „Ott, a feneketlen metafizikai mélységben találkozok a magassággal az erőszak által megistenült Zuboly

⁸ „A korábbi vadász – a férfi – hirtelen átváltozik vadállattá, és megvész a szándékosan (on purpose) elébe tett, verembe-csapdába csábító csalétektől.” Géher, p. 393.

⁹ „A 154 szonettből álló gyűjtemény [...] Lejátszat egy többszereplős pszichodramát, melynek érzelmes főcselekménye két férfi között bonyolódik”, illetve a két férfi kapcsolatát „harmadikként összezilálja az asszony, az olaszosan élveteg Fekete Hölgy, a sápatag petrakista szépségideál temperamentumos antitézise.” Géher, p. 390.

¹⁰ „There are scattered gestures towards an impressionistic narrative that could lie behind the Sonnets. The poet loves one or more young men, and/or women, and his love is to some degree reciprocated. [...] It is as if Shakespeare were providing us with all the ingredients necessary to make our own series of narratives about love. To insist on one story alone is to misread the Sonnets, and to ignore their will to plurality, to promiscuity.” Paul Edmondson and Stanley Wells, *Shakespeare` Sonnets*. Oxford Shakespeare Topics (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp. 46-47.

¹¹ Géher István: „William Shakespeare: 129. szonett,” in *Száz nagyon fontos vers. Versek és versmagyarázatok*, szerk. Alexa Károly et al. (Budapest: Lord Könyvkiadó, 1995). 61-66.; Géher, pp. 389-394.

¹² Géher, p. 121.

¹³ Géher, p. 186.

(angol nevén Bottom, azaz Fenék); és végbemegy a misztikus nász, mely neveltségbe tékozolja és derűs hitvallásában meg is őrzi a romantikát, az álmodó érzékek szerelmetales színesztéziáját.”¹⁴

A 129. *szonett* elszórt darabjainak összeillesztéséből tehát az egész életműre kiterjedő szerelemfelfogást pillanthatunk meg a Shakespeare-tükörben, amit Géher István tart felénk. Ezt a shakespeare-i szerelmet a verselemzésben a „halmozott ellentétek küzdelmes egysége”-ben,¹⁵ a *Romeo és Júliában* pedig a „szerelem belső ellentmondásai”-ban azonosíthatjuk.¹⁶ Géher az ellentéteket és ellentmondásokat teszi meg központi jelentőségűnek a shakespeare-i szerelem jelentésképző folyamatában, és az antitetikusság csomóponti szerepét esszéinek ellentétekre építő retorikája is jelzi. „Együtt a földhöz ragasztott mennyország és az elszabadított pokol, vagyis a Szerelem, mint olyan.” – olvashatjuk a *Szentivánéji álmóról* szóló esszében; ¹⁷ „összeférhet-e az ész a szerelemmel?” – kérdezi a *Sok hűhó semmiért* kapcsán;¹⁸ „Amikor ránk borul a szex sötétje, szentély és bordély között nem tudunk különbséget tenni. Talán, mert nincs is.” – szól az *Othello*-elemzés.¹⁹

Az ellentétekről tehát kiderül, hogy látszólagosak és feloldódnak az azonosságban. Ennek az ellentéteket magába foglaló egységnek a kulcsfogalma a szadomazochizmus: „A felingerelt gondolkodás ízekre szedi az érzést; a kielégíthetetlen érzékiség összehabzsolja az ízeket. A keserűben édeset ízele, az édesben keserűt. Minden strófában, minden sorban végletes ellentétek zuhognak egymásra: mohóságra csömör, áldásra átok, kéjvágyra önutálat. Minden egyes szó egy-egy ostorcsapás, ahogy a flagelláns költő – szadomazochisztikus gyönyörrel, egyszerre felajzottan és fegyelmezetten – önlelkét ütlegeli.”²⁰ Géher a 129. *szonett* retorikájában, a „halmozott ellentétek küzdelmes egységében” látja az egyes darabokat összekötő shakespeare-i szuperdramaturgiát. A *szonett* záró sorai, írja, „máris többet sejtetnek, mint ami ép ésszel tudható. Vonzó-taszító célképzetükben a *Romeo és Júlia* erőszi ártatlansága a *Lear király* zsigeri tapasztalatával terhes. Emitt kinyílik »a világ legszebb célrózsája«, egy virágos mennyország; amott megnyílik a »pokol«, a »kéngödör«. Két különböző hely? Nem, nem. Az együttlét *locus mysticus*, a beérkezés és a kiüresedés teljes univerzummá táguló közös tere.”²¹

Szimbolikusan tekinthető, hogy a Shakespeare-könyv drámaesszéit egy szonettelemzés zárja. A kötetsszervezés abba az irányba tereli az olvasót, hogy Shakespeare darabjait a szonettekkel egységben gondolja újra, hiszen a kötetet lezáró szonettelemzés ugyanúgy párhuzamba állítja a 129. *szonett*

¹⁴ Géher, p. 135.

¹⁵ Géher, p. 393.

¹⁶ Géher, p. 190.

¹⁷ Géher, p. 130.

¹⁸ Géher, p. 145.

¹⁹ Géher, p. 213.

²⁰ Géher, p. 389.

²¹ Géher, p. 393

retorikáját a shakespeare-i dramaturgiával, ahogyan a darabokról szóló esszék is a szonettekkel való párhuzamos olvasásra hívják föl a figyelmet.²² Ezt a lezáró, a drámai életművet a szonettekkel együtt értelmező gesztust fedezhetjük föl abban, hogy Shakespeare egyik legjelentősebb 20. századi rendezője a szonetteket választja utolsó rendezéseként, mielőtt hivatalosan visszavonul a párizsi Nemzetközi Színházi Kutatóközpont vezetői posztjáról. Brook a szonettek szereplőt, színhelyt, szituációt követelő alapvető teatralitását helyezi rendezésének fókuszába. Bár a szonett-előadásban összesen egy színészt, egy színésznőt, valamint egy zenészt látunk a színpadon, és ennek megfelelően egy nő és egy férfi szerelmi drámája a legkézenfekvőbb befogadói séma, a rendezés ki-kizökkenti a nézőt az egységes karakter és történet megalkotására irányuló alapvető hozzáállásából. Teszi ezt azért, hogy emberi kapcsolatainkban felmutassa a színházi alaphelyzetek sorát: a másik észlelését, a kapcsolatteremtést, a ritmust, az akciót és a reakciót, a változtatást, a koncentrációt, az emlékeztést, az elkapott és elmulasztott pillanatokat. Az egy színész–egy szerep beosztásban ezek a színházat alapvetően meghatározó relációk rejtve maradnának, míg Brook a rögzítetlen szerepekkel a felszínre hozza.

*

„Nyári zápor fűszere a földnek” – gondoltam az esti előadásra hangolódva, bár a talaj láthatóan képtelen volt felszívni a délutáni égszakadást.²³ Állt a víz a pattanó rózsa körül is, ami szállásadóm szerint pontban este fél kilenckor bont szirmot olyan gyorsasággal, hogy a természeti szenzáció szabad szemmel is látható. Hogy milyen volt, nem tudom, mert éppen akkor azt néztem, ahogy egy férfi és egy nő a kopott perzsaszőnyegre lép – nem sokkal azután, hogy elfogyasztottam egy tányér hideg meggylevest és pertut ittunk a vendéglőssel. „Sajnálhatod, hogy kihagytad” – bólongtam borzongva a biedermeier cukrászdában, ahol a telet sejtő zöld teának sült alma íze volt.

*

De ki az a „te”? Ki beszél kinek, illetve kiről? – szól a szonettciklus értelmezésének évszázados kérdésfeltevése. Bár a 154 szonettből álló

²² A vígjátékokról szóló fejezetben például ezt írja „A komédiákat a szonettek költője írta, s nem írhatta volna más, hiszen a szerelem humorát, melyben gyönyörűséggé oldódik a szégyen és a szenvedés, csak az ismerheti, aki maga is szerelmes.” Géher, p. 102. A *Romeo és Júlia* kapcsán is a szonett és dráma rokonságára mutat rá „Létrejöttét a szonettező poéta és a színházi szakember szerencsés egymásra találásának köszönheti [...] a szonettekben (sőt, egyetlen meglevenített óriás-szonettben) csinálhat élethű dialógust és cselekményt.” Géher, p. 188.

²³ A következő rész a prae.hu kulturális portálon megjelent színikritikám átdolgozott változata. Paraizs Júlia: „Peter Brook utolsó rendezése.” http://www.prae.hu/prae/articles.php?menu_id=&aid=2155

gyűjteményben, ahogyan Paul Edmondson és Stanley Wells írják, a megszólítások és a névmások mindössze húsz versben utalnak férfire, és hét versben nőre, Shakespeare szonettjeinek legismertebb olvasata mégis két szerelem életrajzi alapozású regényét beszéli el.²⁴ A hagyományos értelmezés szerint a ciklus első, nagyobbik része (1-126) egy előkelő fiatal férfihez, a második része pedig a „Fekete Hölggy”-höz szól (127-152).²⁵ A 18. század vége, a Shakespeare-szonettek reneszánsza óta számos elmélet látott napvilágot arról, hogy ki rejtőzködik az „ifjú” és a „hölggy” mögött. A férfi megszólított esetében a találgatások sora Shakespeare arisztokrata mecénásaitól (Southampton, Pembroke) egészen I. Erzsébet királynőig terjed (akit uralkodóként megilletett a hímnem). A titokzatos „Fekete Hölggy” mögött pedig a kutatók hol Shakespeare vélt szeretőit, hol a feleségét vélték felfedezni. A legutóbbi, magyar nyelven bemutatott szonett-előadás, amelyre éppen a gyulai Shakespeare Fesztivál keretében került sor 2005-ben (Benedek Miklós rendezésében), már a címében is arra utal, hogy Shakespeare szerelmi életének szereplői elevenednek meg az előadásban (*Ki volt Mr. W.H. és ki volt a fekete nő?*).

Brook rendezése azonban elszakad a ciklus regényes-életrajzi értelmezésétől, és ezáltal a kritikát a 18. századtól foglalkoztató férfiszerelm kérdéskörétől is. Az előadást alkotó huszonegy szonettből húsz vers a hagyományos beosztás szerint az „ifjúhoz” szóló ciklus részét képezi (1-126), ugyanakkor a szonettek egy színész (Bruce Myers) és egy színésznő (Natasha Parry) interakciójában aligha a homoszexuális szerelmet idézik meg a nézők számára.²⁶ Brook a szonetteknek éppen arra az olvasási módjára hívja fel a figyelmet, hogy az értelmezést (a szexuális irányultság esetében is) a beszédhelyzet (és semmiképpen nem a szonettciklusra ráerakodott konvenció) szabja meg. Az előadásban a férfi és női színészhez időnként jelzetten férfi és női szerepek kapcsolódnak, így az olyan konvenció felidézése, mint Myers ügyetlenkedő térdre esése Parry lábai előtt, vagy amikor a 145. szonettben (amelyet Bruce Myers ad elő), a versben háromszor megszólaltatott női hangot (a „Szívem gyűlöl” mondatfoszlányait) Parry mondja. Amikor nincsenek ilyen erős jelzései férfi és nő viselkedésbeli konvencióinak, a színész nemi szerepe időnként jelzetten rendelődik alá más, abban a pillanatban jelentőséget nyerő szerepnek (az átlényegülést az is segíti, hogy mindketten utcai ruhát és nadrágot viselnek jelmezként). Erre a legjobb példa a szonettíró versengés jelenete, amikor az elmondott szonetteket a színészek le is írják, és egymáshoz vágják, amikor a nemek harca mellett

²⁴ Edmondson and Wells, p. 30.

²⁵ A hagyományos beosztás Edmond Malone (1741-1812) Shakespeare-kiadására vezethető vissza. Jelentőségéről lásd Margreta de Grazia, „The Scandal of Shakespeare's Sonnets”, in *Shakespeare Survey 46. Shakespeare and Sexuality*, ed. Stanley Wells (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 35-49.

²⁶ 15., 19., 30., 64., 57., 97., 50., 44., 27., 49., 87., 120., 93., 92., 61., 110., 90., 71., 60., 116. szonettek (az elhangzás sorrendjében). A másik csoporthoz tartozók (149., 147., 138., 129., 142., 145., 146.)

felsejlik egy másik dimenzió, az írók vagy a színészek vetélkedéséé. Brook elképzelésének megfelelően tehát a szonettek tetszőleges számban és sorrendben rendezhetők össze úgy, hogy a szonettekéből kibontható interakciók változatosságát mutassa meg.

Az előadás dinamikáját az üres színpadra terített szőnyegen szimmetrikusan elhelyezett öt szék közötti mozgás adja. A tér elrendezése összefoglalója azoknak az elemeknek, amelyek Kékesi Kun Árpád szerint Brook-ot az elmúlt másfél évtizedben jellemzik: a minimalizmus, az éles, pontos képek és a teatralitás lefaragása.²⁷ A játékot Parry indítja a 15. szonettel, majd Myers következik a 19. szonettel, amit Parry követ a 30., majd Myers a 64. szonettel. Ebben az első, „Falánk idő” elnevezésű (és a kivetítőn címként megjelenő) részben a színészek a nézők felé fordulva ülnek a széken, és a szonettek monológként hangzanak el; leginkább egy versmondó estre emlékeztető felállást láthatunk. Myers és Parry látszólag nem teremtenek egymással kapcsolatot, egymás mellett párhuzamosan léteznek a térben. Ami mégis összeköti őket, az az emlékezés gesztusa „a merengés édes ünnepén” (30. szonett), de hogy egymásra (és nem valaki másra) emlékeznek, azt csak a későbbi jelenetekben megtörténő kapcsolatteremtésük jelzi. A második, „Elválás” című részben (57., 97., 50., 44., 27., 49., 87.) megtörik a szimmetria és a statikusság; Myers és Parry már nemcsak a nézőkhöz, hanem egymáshoz is szólnak. Az 57. szonett felütése („Rabod lévén, más dolgom mi legyen, / mint várni vágyad percét, hogy hívatsz?”) azonnali odafordulást követel a másiktól, különösen az előző rész kontemplatív felütéseikhez képest („Ha meggondolom, hogy csak egy rövid / percig teljes”, „Falánk idő, nyídd az oroszlán körmét”, Ha a merengés édes ünnepén”).

A harmadik, „Féltékenység” című részben (149., 147., 120., 93., 92., 138., 61., 110., 129., 142., 90., 145.), amely a legdrámaibb és a leghosszabb rész, dinamikussá válik a mozgás, és a szonettek közötti dialogicitás ebben a részben a legélelkebb. A 149. szonett nyitánya („Azt mondd, kegyetlen, hogy nem szeretelek?”) és a számos eldöntendő kérdés, amely követi, egyértelmű választ vár a partnertől. A rendezés az egymásra adott reakciókat nemcsak szóban, hanem tárgyakkal és mozgásban is megjeleníti. Az elhangzó szonetteket a színészek papírra is vetik a két szélső szék előtti asztalkán, majd felállnak a saját székeikből, és leteszik a másik asztalára, többször megismételve és egyre fokozva ezt a cselekménysort. Ahogyan Kékesi Kun Árpád írja, Brooknál a párizsi évek (az 1970-es évek) óta a színpadi tárgy, ebben az előadásban a székek, asztalkák, szonett-könyv és papírlapok „a test meghosszabbításának, a kontaktus kialakításának, a színész és a tér közötti viszony kipuhításának eszköze”.²⁸

Ahogy haladunk a harmadik rész vége, a gyűlölet-szonettek felé, a játék egyre intenzívebb és szenvedélyesebb. Brook a párkapcsolat drámáját

²⁷ Kékesi Kun Árpád, „Peter Brook és a közvetlen színház,” in *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris, 2007), p. 297.

²⁸ Kékesi, p. 284.

egy írói-színészi versengés, a szonettírás és szonettelőadás keretébe helyezi. A hűség-hűtlenség, féltés-féltékenység, kínzás és hazugság verseit (például „Ha esküszik a nő, hogy hű s igaz” (138.) „Óh, jaj, igaz: sokféle kóboroltam, / játszottam rongy bohóc-szerepemet,” 110.), követi a 129. („A szellemet mocskokban tékozolni / kéj, amíg tesszük”), amire az előadás címét adó 142. *szonett* kontráz: „Bűnöm: szerelmem; s hogy gyűlölsz: erényed;” és amit a „Gyűlölj, ha akarsz, ha valaha, most,” (90.) válasza követ. Az utolsó rész, a „Legyőzött idő” (71., 146., 60., 116.), újabb ritmusváltást, ezúttal lassulást hoz, amely a megvívott csaták után már az egymásba fonódás gesztusaival jár együtt. Egyrészt, bár az előző rész utolsó darabja, a 145. *szonett* Bruce Myers-é, a szonettben háromszor megszólaltatott női hangot (a „Szívem gyűlöl” mondatafoszlányait) mégis Natasha Parry mondja. Másrészt az utolsó, a 116. *szonettet* („Nem igaz: hű lelkek násza nem ismer / akadályt!”) összebújva, felváltva ketten mondják, majd kézen fogva hagyják el a szőnyeget. A Brook-ciklus dramaturgiai íve a kapcsolat hiányától, illetve annak csak az emlékekben létező minőségétől jut el a kapcsolatteremtésen át az összekapcsolódásig és a jelenlétig.

Mielőtt azonban az idő fölött győzelmet arató szerelem üdvtörténetét rekonstruálnánk az előadásból, érdemes az ilyen jellegű értelmezést elbizonytalanító jelekre is figyelni. Az időt legyőző szerelem annak a keretes időszerkezetnek a része (falánk idő-legyőzött idő), amelyet az emlékezés hoz létre az előadás elején („s küzdve az idővel, mely elragad / mert szeretlek, én feltámasztalak” – szól a nyitó 15. *szonett*). A szerelem örökléte tehát az emlékezés (és az alkotás) megjelenítő, jelenné tevő, helyzetet teremtő, tehát teátrális jellegében van. Ami kiszolgáltatott helyzetet hoz létre, hiszen (emlékezés hiányában) a felejtés éppen azt veszélyezteti, hogy a kedves örökifjan éljen a dalban. Amikor Myers először akadt meg a szövegben, vagy amikor először pillantott bele a kezében tartott cédulákba, hogy puskázzon, zavart éreztem a felkészületlenség láttán. Azonban az egyszeri „bakiból” ismétlődő jelenség fejlődött ki, és egyszer-egyszer Parry is csatlakozott a felolvasáshoz az asztalkán tartott szonett-könyvből. Nehezen hihető, hogy a fejenként 13-14 szonett megtanulása gondot jelentett volna a két tapasztalt színésznek, akik a 1970-es évektől együtt dolgoztak Brookkal Párizsban. A „szövegfelejtés” és a színészek idős kora mint színpadi jel a létre nem jövő emlékezés, a meg nem születő színpadi helyzet és emberi kapcsolat lehetőségét is az előadás részévé teszi.

Brook azt írja, hogy „ha az ember Shakespeare-drámát rendez vagy játszik, e körül a kérdés körül forog az egész munka: mikor van jogunk a bizonyossághoz, és mikor kell, egyedüli lehetséges álláspontként arra szorítkoznunk, hogy kérdéseket tegyünk fel, egyiket a másik után.”²⁹ Brook rendezését tekintve bizonyosság a szonettek drámaisága, a sokféle szerep és történet létrehozhatósága, a versekből kibontható helyzetek színpadi

²⁹ Peter Brook, „Gondolatok Shakespeare-ről,” *Színház* (1999. március) p. 38. (fordította Szántó Judit).

reflexióra való alkalmassága, a pályát szimbolikusan lezáró színházi gesztus. Kérdés azonban, hogy a néző milyen emléket őriz meg magában, milyen kép, milyen asszociáció marad meg az előadásból. Én leginkább arra a szégyenkező érzésre emlékszem, amikor egy pár pillanatra elhitttem Brooknak, hogy a szonetteket el lehet felejteni.

Az előadás címlapja:

Szerelem a bűnöm – Love is my Sin. William Shakesperare szonettjei.

2009. június 30. Erkel Ferenc Művelődési Központ, Gyula

Párizsi bemutató: 2009. április

Love is my Sin. A párizsi Théâtre des Bouffes du Nord előadása

A szonetteket fordította: Szabó Lőrinc

Natasha Parry és Bruce Myers előadásában

Zenész: Franck Krawczyk

Rendező: Peter Brook

1. rész: Falánk idő 15., 19., 30., 64. szonettek

2. rész: Elválás 57., 97., 50., 44., 27., 49., 87. szonettek

3. rész: Féltékenység 149., 147., 120., 93., 92., 138., 61., 110., 129., 142., 90., 145. szonettek

4. rész: Legyőzött idő 71., 146., 60., 116. szonettek

Cseicsner Otília

Királydráma-maraton¹

Angliában évek óta láthatunk figyelemre méltó kísérleteket arra, hogy még az ismeretlen Shakespeare-kortársakat is beemeljék a színházi mitológiába: az RSC vagy a Globe pedig felismerték annak a jelentőségét, hogy a kortársakra is lehet, sőt kell évadot építeni². Anglián kívül viszont még mindig gyakorlatilag egyedül Shakespeare képviseli az angol reneszánsz drámairodalmat. Ennek ellenére a Burgtheater által indított Shakespeare-ciklus fontos színházi esemény: ilyesmire szubvencionált kőszínházban Anglián kívül elvétve kerül sor. A bemutatók a következő sorrendben követték egymást:

- Sok hűhó semmiért (2006. december 8.) R. Jan Bosse
- Szentivánéji álom (2007. január 7.) R. Theu Boermans
- Julius Caesar (2007. március 14.) R. Falk Richter
- Szeget szeggel (2007. április 28.) R. Karin Beier
- Lear király (2007. május 30.) R. Luc Bondy
- Vihar (2007. június 5., Akademietheater), R. Barbara Frey
- Rómeó és Júlia (2007. szeptember 20.) R. Sebastian Hartmann
- Rózsák háborúja (VI. Henrik + III. Richárd, 2008. május 29.) R. Stephan Kimmig
- Minden jó, ha vége jó (2008. október 10., Kasino, Akademietheater). R. Niklaus Helbling
- Macbeth (2008. december 19., Akademietheater). R. Stephan Kimmig

A bécsi modell érdekessége, hogy egyetlen színház egy egész Shakespeare-ciklust, és ehhez kapcsolódó Shakespeare-bérletet hirdetett meg – művészi és gazdasági szempontból is jelentős sikerrel. E műsorpolitikának számos előnye van: először is egyedülálló lehetőséget kínál a műhelymunkára, társulatépítő szerepet vállalva ezzel. Szó van közönségnevelésről is: a ciklus előadásai alapján a nézőben létrejöhet egy

¹ A jelen esszé Cseicsner: *A Rózsák háborúja: Shakespeare-ciklus a Burgtheaterben*, illetve a *Fokozhatatlan, vakító fehér borzalom. Vége A Rózsák háborújának: III. Richárd a Burgtheaterben* című előadáselemzések szerkesztett változata. Megjelent: <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=2109>, <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=2158>

² Az első Jakab-kori évadról ld. Cseicsner: "A gardénia illata. A Royal Shakespeare Company Jakab-kori sorozata" In: *Zsöllye*, 2003/09., a másodikról ld. Paraizs Júlia, "Lópor-évad a Royal Shakespeare Companyban" In: *Színház*, 2006. január.

Shakespeare-olvasat. Emellett egy tematikus évadnak a hírértéke, így a kereskedelmi értéke is jóval nagyobb, mint az elszigetelt bemutatóké.

A Burg marketingje legalábbis ezt igazolja. Óriásplakátok, megállító-táblák, idézetek, szóróanyagok, papírzacskók, borítékok – a városban mind a ciklust hirdették. Emellett könyveket adtak ki, Daniel Kehlmann bécsi német szépirodát a Burg nagyszínpadán nyitotta meg a Német Shakespeare Társaság idehelyezett konferenciáját, ezzel a széles közönséget, és nem csak a filozofokat vagy színházi szakembergárdát célozva meg.³

A Burgtheater által indított Shakespeare-ciklus azért is fontos színházi esemény, mert bár gazdaságilag is siker, művészileg is előny: egyedülálló lehetőséget kínál ugyanis a műhelymunkára, egy olyan színészgárda kinevelésére, amely pontosan ismeri a reneszánsz konvenciót, és szabadon kísérletezik vele. Ha már ismeri, használja is – méghozzá több előadásban. Így szerepek egymásból és egymásra épülnek, Christiane von Poelnitz Izabellája és Beatricéje, Maria Happel Philostratus/Puckja és Calibánja, Joachim Meyerhoff Benedekje és Ariel/Ferdinándja, Tilo Werner Vincentio/Banquo/Clarence alakításai vagy éppen Nicholas Ofczarek Angelo/III. Richárd/Don Pedro szerepei – hogy csak a legemlékezetesebbeket említsem.

Bár a ciklusban voltak hagyományosnak mondható előadások, a Burgban mégis a kísérletezésé volt a főszerep. Ebből a szempontból a legmerészebb vállalkozás és a legelementárisabb élményt nyújtó előadás volt a *VI. Henrik* három részét és a *III. Richárdot* színre vinni egyetlen, bő hétórás előadásban. Stephan Kimmig nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy egyetlen előadásban rendezze meg a *VI. Henrik*-tetralógiát.⁴ A közismertebb *III. Richárdot* az ötödik óra után a történet lezárásaként illesztette a rendezése végére.

„Ki tudja, hogy ki volt, és mit művelt VI. Henrik; s főként ki érdekel?” – kérdezi Géher István tanulmányában, teljes joggal: Közép-Európában a történelem e szakasza csak körvonalakban ismeretes – ha egyáltalán.⁵ Kimmig ezért a történetet egy egységként kezeli: nem az együttjátszással, hanem az egyestés játékszásával – így a nézők teherbíró képességével is – kísérletezik. Milyen rendezői elképzelés vezérli? Az összesen 45 jelenetből álló, két szünettel játszott előadás nem a rendezői önkény egy újabb esete, hanem nagyon is következetesen végiggondolt társadalomrajz, ha úgy tetszik, láttelep. Eszközhasználatában is egységes: paródia, börtönszék, horror keverése az este.

³ Daniel Kehlmann: Fünf Faden tief. Rede zum Shakespeare-Tag 2008, In: Claudia Kaufmann-Fressner—Burgtheater- dramaturgia (szerk.) Shakespeare – eine Republik von Fehlern, Burgtheater, 2008. 217–220.

⁴ http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan_werkbeschreibung.php?eventid=770133

⁵ Géher István: Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcépünk 37 darabban. Budapest, Cserépfalvi, 1993. 47.

Csak aki a *Rózsák háborúja* rendezői változatára váltott jegyet, láthatta a koncepció szerint szorosan idetartozó, ezért a trilógiával együtt is játszott *III. Richárdot*. Formailag a hosszú verzió fizikai színház: testileg-lelkileg is beletörve a nézőt a borzalmak mégoly stilizált ábrázolásába – melyet bórleszk elemek ellenpontoztak. Bérletes előadásokon azonban színházpolitikai okokból a trilógiát a tragédia nélkül játszották. Mint Tilo Werner nyilatkozta:

„Se a színészek, se a rendező nem szerette ezt a bérletes közönségnek tett engedményt. Két okból: a *VI. Henrik*-dráma nem áll meg önmagában, a belső feszültség nem rajzol ki egy teljes ívet, nincs tetőpont. Kimmig koncepciójának megfelelően a példány erre készült, ennek az ívnek a bemutatására. (...) A királydráma a tragédiát készíti elő, az egész együtt nyer értelmet. A *Richard*-dráma nélkül az egész nem több, mint egy szappanopera, egy *Dallas*.”⁶

Az előadás két hatalmas, fehér-vörös rózsakoszorúval kezdődik: hogy ez a franciákat a százéves háború végén térdre kényszerítő, már-már mitológiai alakká nőtt V. Henriknek, és vele a lovagi ideáloknak a temetése, korántsem mellékes. A koszorúk benn maradnak Gloster megöléséig, tehát egészen az első szünetig, amely több mint – hamleti kifejezéssel élve – ötletes „gazdálkodás”. Ha Dániában a „Torról maradt hidegsültből kiállt/a násziasztal”, akkor a bécsi Angliában a temetői koszorú átmentődik előbb esküvői, aztán palota-dekorációvá. Fokozatosan rétegeződik a jelentése, ám mindvégig megőrzi mementó-jellegét.

A nyitó temetési jelenet a mába helyezi a történeteket: a jól szabott fekete öltönyök, kosztümök parádéja a temetés (az előadás egyik fő szponzorának hála). A napszemüvegek (Warwick és Winchester), a babakocsi és a motoros futár azonban különböző korokból származnak: az ötvenes, hetvenes és a kétezres évek stílusjegyei keverednek, lehetetlenné és indokolatlanná téve a konkrét párhuzamok keresését: nem politikai szatíráról van szó. A nagyságot már a nyitójelenetben felváltja a pitiánerség, a két rivális család, a Lancasterek és a Yorkok a temetőben verekednek össze, és körvonalazódik a két tábor: a soha királyt még Angliának nem adó Yorkok a fehér, míg a regnáló Lancasterek a vörös rózsákat tépik ki a koszorúból, és tűzik a gomblyukukba. Shakespeare-é a dramaturgiai fogás, de Kimmigé a konzekvens rendezői kellékhasználat, amely a következő négy és fél órában világossá teszi, ki hova tartozik.

Kimmig igyekszik lerombolni a korunkban újra divattá váló nézetet, hogy a nagyszemélyű politikus nyilván testileg-lelkileg fitt, kreatív, önálló és öntudatos, illetve legfőképp felelős személy. Nos, Henrik nem nagyszemélyű politikus – az újdonság az, hogy Kimmig Richárdja sem az.

⁶ Ld. Cseicsner Otília: „A helyzet a fontos. Interjú Tilo Wernerrel”.
<http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=2421&cat=4>

Kimmig rendezésében a gyerek Henriket felnőtt színész játssza – a hosszú palástban esetenül térden csúszó alakja inkább egy udvari bolondra emlékeztet, mint gyerekre. Ez a kép olyan jel, amely a teljes első rész értelmezését meghatározza: Henrik felnőtt ugyan, és – szó szerint – lábra áll, de királynak alkalmatlan.

Bár a felnőtté válását heves térdropogtatással önreflexív módon jelzi az előadás (ez a poén gyakorlatilag elvész), Kimmig Henrikje saját sorsát sem tartja kézben: magánélete válságban, hatalmi pozíciója gyenge: mindkettőt szemléletesen érzékelteti az előadás. Az előbbi Suffolk és Margit kapcsolata révén: Margitnak Suffolkhoz fűzött gyöngéd viszonyát a hetedik jelenetben a jelmez (Suffolk köntösben, Margit törölközőben), az intim érintések és Suffolk halálhírére az ideges kávélötybölés egyaránt festik. Kontrasztként hasonló érintéseknek a hiánya jellemzi azonban Henrikhez való viszonyát: ahogy Suffolk halálhírét követően Henrik hiába hívja, ahogy tétován, háttal araszol Henrik felé, és ahogy még kinyújtott kezébe is késve tenné a kezét: Henrik nem várja ki – Margit és Henrik nem érnek egymáshoz.

A hatalmi gyengeséget pedig úgy jelzik, hogy miközben a Somersset fejével labdázó York-fiak még a trónjára is ültetik apjukat, Henrik a zsöllyéből hatalmas arany papírkoronában mindezt némán figyel. Henrik lemondó helyzetértékelése alatt a közkatonák vizesvödörrel lépnek be, hogy hamarosan sáros testük lassan megtöltse a küzdőteret. Abszurd színház, állapítja meg lemondóan Henrik. Halála is komikus: miközben a király és kísérete, a birodalmi lépegetőként megjelenő, kopasz, gégemikrofon hangján beszélő Exeter egy felhúzzható játéknnyúl (a színháziságon, a játékon van megint a hangsúly) után ered, két stüszivadász zsákmány helyett a menekülő királyra lel. A feltépett tollkabátjából felszálló pihék között úgy táncoltatják el, mint egy láncrea vert medvét.

Kimmig értelmezésében egyébként Margit lesz a trilógia talán legösszetettebb alakja – a rendezés kulcsot ad a *III. Richárd*-ban megismert átkozódó vénasszony motivációnak megértéséhez: ott a bosszúvágy emblémája, itt hús-vér nő, naiv, hisztis, szerelmes, kegyetlen, harcias, félelmetes – és anyatigrisként védi gyermeke jussát, majd siratja el halott gyermekét. Nagyon szellemesen a jelmeztervező hol párdumintás, bokáig érő bőrkabátos dominaként, hol páncélinges Jeanne d’Arcként jeleníti meg – annak ellenére, vagy tán épp annak ellensúlyozására, hogy a Talbot-Johanna szálat mellőzi az előadás szövegkönyve.⁷ Shakespeare „beállításában a szűz Szent Johanna és a házasságtörő Margit királyasszony, a két francia nő, egyaránt boszorkány” – figyelmeztet Géher István.⁸

Kimmig ezt a két szereplőt egybegyúrja, démoni erejű túlélővé téve e női figurát. Rendezése rávilágít arra, hogy összetett jelleme hogyan segíti Margitot ahhoz, hogy a Lancaster-házból egyedüli túlélőként átmentődjék az

⁷ William Shakespeare: Die Rosenkriege. Heinrich VI. Erster, zweiter, dritter Teil. (ford. Albert Ostermaier), Richard III. (ford. Thomas Barsch), Burgtheater, 2007/2008. 90-219.

⁸ Géher, 51.

új, York-érába. Margit és Henrik esküvőjén szimbolikus jelentést kapnak az ifjú párt éltető rózsaszirmok is: ahogy a látszólag szétszórt Margit elütögeti a rózsaszirmokat, a túlélőkészségét szimbolizálja.

A rendezés többféle elidegenítő elemmel is élt. Az egyik a követhetőség segítésére beiktatott krónikás – az elidegenítés konvenciójához híven előre összefoglalja az épp következő jelenet cselekményét. Szerepköre ezenkívül kiterjed hangaláfestésre (esküvő, temetés, mise), a cselekményt kontrapunktozó dalok előadására, és egy önálló jelenetre is. A 11. jelenetben Suffolk elűzésének hírére Margit elsírja magát – érzéseit a krónikás által blattolt „Take my heart with you” sláger szinkronban karikirozza. A másik a mozgás: a Suffolk-Margit jelenet meghitt ölelését a realista horizonton nem értelmezhető ugrálás el. Az elidegenítést szolgálják továbbá a hangsúlyosan nem realista jelmezek, így id. és ifj. Clifford szíami ikerként való masíroztatása is, közös, széles vállú katonai kabátba varrva, óriás vörös rózsával a (közös) gomblyukukban. A cél a passzív szemlélődés helyett a közönség bevonása, tanúsága.

Ennek érdekében Kimmig bejuttatja a zsöllyét és a karzatot is az előadásba. A néző, ha szereplővé nem is, mindenképp aktív tanújává válik az eseményeknek – különösen a TV-székház ostromához hasonló Jack Cade-féle lázadás kapcsán. Miután Gloster halálhírére Henrik elűzi Suffolkot, a színházat ellepik az „utcai” tüntetők: nemcsak a nézőtéri bejáratokon özönlének be, hanem a karzatról köteleken ereszkednek le, kereplővel masíroznak – nem kis zavart keltve a nézőtérben.

Ezt a nagyon is erős, felrázó jelenetet miért a szünet előtti teszi a rendezés? Fontos végiggondolni: itt egy dramaturgiai változtatással meg lehetett volna cserélni a (szünet után) következő két jelenet sorrendjét, Winchester tébolyát Suffolk elűzéséhez illeszteni, és a tömegdemonstrációt a Jack Cade-lázadáshoz illeszteni. Kimmignek azonban az egész estés ívet szolgáló közönségbevonás-elidegenítés húzd meg-ereszd meg játéka számít:

„Valószínűleg ezért is döntött úgy, hogy az (első) szünetre például nem egy lezárással, hanem a Jack Cade-zendülés felkavaró jelenetével küldi ki a nézőt, hogy az feldobva várja a folytatást.”⁹

E jelenetnek nemcsak más Shakespeare-korabeli művekkel, hanem mai, modern valóságunkkal is vannak párhuzamai. Kimmig azonban nem a karneváli kultúrára, Anarchia-allegóriára koncentrál, hanem a mai párhuzamokat karikírozva Cade-et önjelölt hőssé, dauerolt hajú, ízléstelenül öltözködő kék nadrágos, sárga inges, lila sálás öreg rockerré teszi – akit kiöregedett sztárként hordoznak a vállukon társai. Kulturálatlan proli: fejes salátát zabál, salátalevelek lógnak ki a szájából, amikor Iden földjére téved – aki burgenlandi őstermelőként gumicsizmában, kötött pulcsiban állja az útját.

⁹ Cseicsner: „A helyzet a fontos...”

A karikatúra mellett a horror-elemek kapnak főszerepet az előadásban. Jack Cade-et ugyan a Cheek by Jowl *Amalfiját* idéző módon úgy kerítik be, hogy hozzá sem érnek, a viaskodást azonban makogás, ütemes lihegés, majd a konkrét gyilkosságot vékony hangon elcincogott sikolyok jelzik. Ez mintegy előképe a VI. *Henrik* harmadik részét kitöltő gyilkosságoknak. Kimmig a reneszánsz rémdráma-konvenció kifejezésére a horror-filmek képi világát idézi: Somerssetbe hatalmas pallost állít Richárd. Jack Cade Iden által körbehordozott feje mint kép megismétlődik, Somersset ugyanígy végzi. A támaszát-egyensúlyát veszített, fél-ember Öreg Clifford akár egy lassított felvételen vív, miközben makog, hörög – akárcsak a lázadó Cade tette az imént. York legkisebb (jelmeztervezői leleménnyel kék iskolai egyenruhába öltöztetett) fiát ifj. Cliffordék a saját nyakkendőjére akasztják fel. Margit York száját a fia nyakáról levett kendővel előbb betömi, aztán koronát fon belőle, és azzal koronázza meg, majd az apát nyakon szúrják, végül gyöngysorral megfojtják: a kegyetlenséget a percekig tartó halálhörgés groteszk hanghatásai csak még jobban fokozzák. Warwick megölése a legrealistább: meztelenül húzzák be, összeverve, szájából folyik a vér, és megforgatják benne a kardot. A horror börleszkbe fordul. A Towerbe zárt Henrikkel Richárd végez: idiótán vigyorog, és nem tudja kiráncigálni a hátából a machetét. A börleszkjelleg a stilizációt előlegezi meg: a *Richárd*-drámában Clarence meggyilkolásakor a börtönt csak egy szürke pokróc jelzi, letarolt vizespalackok jelzik a pusztítást, és Clarence minden szót külön ejt: „Was ist meine Schuld?” „Mi a bűnöm?” Ahogy kipörgetik, fojtogatják: ez már elrajzolt improvizáció egy brutális gyilkossághoz. Ezt a stilizációt egyelőre a konkrét gyilkosságokat a háttérben kísérő, tömeges pankráció némajátéka is előkészíti: az iszapbirkózás-metaphora.

A borzalmak ellenúlyozásának a börleszk mellett másik eszköze a paródia. A francia udvar – meglehetősen lapos poénként – egy szado-mazo bár. Queer személyzete női alsóneműben, gallérban-mandzsettában (ing nélkül), feltépett neccharisnya alatt tangabugyiban levezi a hordszékes Lajos királyt, a francia királyné pedig egy transzvesztita. Társadalomkritikának kevés, arra viszont elég, hogy a nagyszabású, hatalmas fekete krinolinban belépő Margit kudarcát borítékolja: áthidalhatatlan már a vizuális kontraszt is. Hasonlóképp paródiába fordul Edvárd király „lánykérése”. Ostermayer fordításában a párbeszéd egészen hétköznapi, ahogy Kimmig szerint a helyzet is: Lady Grey három gyerekkel, egy babakocsival érkezik, mintha a Práterből jönne, és a király hamar bevallja, hogy megkívánta – ehhez sajnos össze kell házasodni, így el is veszi. Ez a parodisztikus lánykérés előkép egy tragédiához: Lady Grey-t ugyan nem kell sokáig győzködni, de egészében a jelenet mégis párja, előképe ebben a rendezésben Lady Anna megkérésének – amit a rendezés nagy érdemének tartok. Felkészíti a nézőt arra, hogy később se keressen pszichológiai realizmust az udvarlásban – a III. *Richárd*-ban ezáltal válik hihetővé az általában oly nehezen színre vihető jelenet.

A zárókép is paródia, ezúttal az idillé: nem Kimmig leleménye – Shakespeare-é. Géher István szellemes összefoglalásában:

„Képzeltető, milyen virágzás vár Angliára a Yorkok fehérrózsás uralma alatt. Akármi is lesz, a darab – és a trilógia – záróakkordjai a tartós béke és a felhőtlen boldogság illúzióját keltik, kissé elhangolt ünnepi zenével.

Siralomtól vigalomig (vagy királyhaláltól királyölésig): a történet be van fejezve, de nincs vége.”¹⁰

Kimmig mintha ezt az értelmezést vinné színre: Edvárd nagy családdal állít be, fején hatalmas korona. A családi fotózáson Richárd mögötte áll, és kedves nagybácsiként Lady Grey egyik csemetéjének tanítgatja, hogyan suhintsa le az újdonsült pótapja fejét – idétlen rögzített improvizáció lenne bármilyen más előadásban – itt vészjósló előkészítése a folytatásnak. A bérletes előadásokon magában (is) játszott VI. Henrik ezzel a látszatidilllel zárul. Ahogy interjújában Tilo Werner nyilatkozta: „a VI. Henrik-dráma nem áll meg önmagában, a belső feszültség nem rajzol ki egy teljes ívet, nincs tetőpont.”¹¹ Nem zárlat, hanem előkép: fenyegető kontrasztban áll a környező jelenetekkel, így Richárd monológjával (24. jelenet) és a további gyilkosságokkal.

A horror vakui – III. Richárd

Arra, hogy Richárd egy nagy bohóc, Géher István hívta fel a figyelmemet a legendás *Shakespeare sorról sorra* szeminárium után. Valló Péter nemzeti rendezésének szereposztásáról beszélgettünk, és hogy Kulka János lesz a főszereplő. A bécsi előadás befogadását nem éppen a nemzeti előadás, hanem ez a megjegyzés nagymértékben befolyásolta. A keménykalapos Richárdban a bohócot látom – aki Nicholas Ofczarek alakításában a testi torzultság stilizált képévé nő, miközben semmilyen konkrét ortopédiai-reumatológiai-neurológiai tünetegyüttesnek nem megfeleltethetők a fogyatékosságai. Ott ólalkodik keménykalapban a nyitójelenetbeli temetésen is, és a Sebastian Huber dramaturg által szerkesztett szöveggönyvben először a második jelenetben említik név szerint: Richárdot vissza kell helyezni a jogaiba, hangzik el.

A hogyan, vagyis a konkrét események differenciált megjelenítése helyett épp ezek behelyettesíthetőségére, homogenitására koncentrál a rendezés – lényegesen megnehezítve az előadás leírására tett jelen kísérletet. Ahogy a *Rózsák háborúja* esetében a szöveggönyvet a követhetőség jellemzi, addig a *Richárd* esetében a mű kanonikus voltára is épít a rendezés, amikor az első öt óra egyértelmű szimbólumaival (gomblyukakba tűzött rózsák,

¹⁰ Géher, 55.

¹¹ Cseicsner: „A helyzet a fontos...”

gyermeteg király, birkózók, stb.) szakít, és a tragédiát epilógusként kezelve nem kibontja, hanem csak sűrítve bemutatja az előadás. A mellékszereplők sokkal elrajzoltabbak, mint a *Henrik*-drámában, a cselekmény nehezebben követhető, és a közjátékok gyakran érdekesebbek, mint maga a darab.

Vakító fehér fényárban úszik a fehér műanyag háttérfüggönyvel határolt színpad, amelyet erdőként borít be több száz, másfél literes, üres ásványvizes palack. Kimmig erős vizualitással dolgozik: a rendezés a vérözönt stilizálja, és egyáltalán: kerül minden színpadi realizmust, mind a fény, a tér, mind a szereplők mozgatása terén. A háttérfüggöny megzörgetése a vihar, a víz, a vér, a tengernyi palack a hullatenger – ebben gázolnak, dagonyáznak az ezíttal harsány színekbe öltöztetett szereplők. Túlzásból itt sincsen hiány: Richárd idétlenül vigyorog, dobálja magát, de korántsem egy idióta, inkább egy rossz ripacs; Clarence pink öltönyben szökdécsel, Lady Grey hatalmas fehér krinolinban feszít, Margit leopárdmintás köpenyben és mexikói óriáskalapban szórja átkait. A Krónikás is fehérben van, akár egy kiöregedett Elvis-imitátor, és fehér szintetizátoron játszik – leginkább egy lakodalmi haknisra emlékeztet.

Hogy itt mégiscsak két műről van szó, a díszletváltás mutatja, és az anyanyelvek számára bizonyára érzékelhetően más minőségű költői szöveg is: a *III. Richárdot* ugyanis – meglepő módon – más fordításában játsszák. Dramaturgailag meglepő fogás, még ha a két szöveg nem is válik el élesen egymástól:

„Albert Ostermaier *VI. Henrik*-fordításán ugyanakkor érződik a saját, időnként brechti hatásokat mutató nyelve, a nagy szavakkal való játék, a mélyebb értelem és banalítás együttes felmutatása. Ugyanebben az előadásban a *III. Richárd* Thomas Brasch-féle fordítása inkább az én ízlésem szerint való, kompaktabb, amitől jobban illett a darabhoz.“¹²

Groteszk, sietős a *III. Richárd* kulcsjelenete: Lady Anna megkérése. Kimmig annak veszi a jelenetet, ami: irracionális, lélektanilag megokolhatatlan bohóctréfának. Röhögést vált ki, ahogy hősünk mint Ripacs Richárd a szőke, haute-couture-be öltöztetett Lady Anna elé veti magát, és mellkasát feltépve egy vadászkést nyújt át neki, mire Anna vadul megcsókolja a térdeplő bohócot, majd a palackerdőn átgázolva kiviharzik. Ez a jelenet a *Henrik*-dráma nélkül egy színpadi geg maradna, Lady Grey megkérésének *slapstick* jellegű ábrázolása azonban nemcsak párhuzamba állítható a Lady Anna-jelenettel, de stíláriis előkészítése is egyúttal. A *slapstick* jelleget erősíti, ahogy Margit megjelenik, és a mesélő mikrofonjába szórja az átkait: mintha egy félresikerült esküvői murin valaki részegen óbégatna.

Az átdíszletezéshez eszközölt takarítás Kimmignél szintén a stilizáció eszköze: ahogy a műszak hólapáttal letolja a palackokat, Richárd maga is

¹² Uott.

beáll, és fehér öltönyben, de neonnarancs utcaseprősapkában takarít el az útból mindent, ahogy a darab szerint majd mindenkit.

Ebbe az üres térbe lép be hatalmas, fekete krinolinban Erzsébet és York Hercegnő, Richárd anyja: a pliszírozott szoknya pörög, akár két fekete varjú a hómezőn. Nemcsak a krinolin lehetetlenül nagy, hanem a cipő talpa is, mely csak elrajzolt mozgásokra ad lehetőséget. Cipő-béklyóba kötött, menekülni (hiszen menni sem igen) képes nők: ezek a varjú-asszonyok a fekete krinolinjukban erősebb képei a pusztulásnak, mint az erősen stilizált gyilkosságok és a gyakorlatilag kihagyott harctéri jelenetek. Velük áll kontrasztban az Erzsébethez és York hercegnőhöz csatlakozó nagy túlélő, Margit: fekete krinolinja alatt bőrnadrág feszül.

Erzsébet gyermekei sem menekülhetnek: plüssmacik, lufik bélelik ki a börtöncella-magányt – mintha gyermekonkológián lennének. A pirosorrdoktorok helyett két színes bohóc cigánykerekezik be – látszatidill, különösen az egyik Herceg megjegyzésének tükrében (jó lett volna, ha több nagybácsi is eljön – tudjuk, halottak). A jelenetben egyébként szépen komponált képekből nincsen hiány, az idősebbik Herceg azt játssza, hogy elviszi a lufi – metafora az elszálló életére.

A krónikásnak a varietéfüggöny előtt előadott, hosszú, költői vendégszövege akár a verkli, minél hosszabb, annál teátrálisabb – és egy légyről szól. Zümmögését el is játssza, és ízekre szedheti – ha már ízeltlábú – ahogy Richárd is széttéphet bárkit. Magánbeszéde a nagyon látványos színpadi képektől a Sprechtheater felé viszi az előadást. Stilárisan milyen egységbe rendeződik mindez? Talán az elidegenítés egy újabb eszköze lehet.

A rendezés ismét bohóctréfaszerű fordulatot vesz. Richárd nemcsak a színházi közönséget, de a Buckinghamből és Catesby-ből álló közönséget is megréfalja: mégis elfogadja a királyválasztás eredményét, de olyan sokáig vár a pozitív válasszal, hogy a hallgatósága fele el is megy. Gyertek csak vissza! – szól utánuk. Ebben a gegben a manipuláció és a kiszámíthatatlanság éppúgy benne van, mint a következő közjátékban, ahol Richárd a saját fejére teszi a koronát, és a „koronázást” vízipisztolyos mészárlás követi.

A jelentős mértékű rövidítő húzás is erős stilizációval jár. Az egész ötödik felvonás (helyesebben a IV.4.-V.3. jelenet) egyetlen jelenetbe sűrítődik: Erzsébet lányának megkérésére közvetlenül következik Richmond előretörésének a híre (amelyre Richárd elájul), Richárd látomása és az utolsó csata – önmagával. A csatát nem jeleníti meg a rendezés, csak utal rá: Richárd koronát, fehér öltönye felett katonai lódent visel, páncélt, csizmát – és a gomblyukába tűzve az obligát fehér rózsát. A rózsza vizuális referencia az első részre, és előkészíti a lezárást.

Minden vakítóan hófehér, a palackok mint hullák a zenekari árokba temetve, a színpad üres: és a legyilkolt Henrik, Clarence, Lady Anna, Buckingham szellemei levezelik Richárdot. A vizelet azonnal sárrá változik, ennek a közepén fekszik Richárd. Egy önmaga alá piszkító lecsúszott figura delirál. Akár Jack Cade, Warwick és a többiek: hallucinál, vinnyog, makog, egy pallossal hadonászik. Gyönyörű kép: a korona és a mellpáncél a földön,

Richárd a pallosba kapaszkodva még feltérdel: „Lovat, lovat, országomat egy lóért.” Ez az utolsó szava. Az előadás, amely a gyilkosságokat és a vérengzéseket hol stilizálva, hol brutálisan jelenítette meg, épp a legfőbb gonosz meggyilkolását nem mutatja meg. Mindegy ugyanis, hogyan szabadulunk meg Richárdtól, ki vagy mi pusztítja el konkrétan. Csak vége van. Úgy is mondhatnám, Géher István VI. *Henrik*-írását parafrazeálva: most van vége.

Ahogy a nézőt fizikailag mindenképp elkínzó előadásnak is. A hétórás rendezői verziónak számomra az az olvasata, hogy a közvetlen fizikalitás révén tegye átélhetővé a tetralógia világát, amely a korlátok közé zártsgot, a tehetetlenséget és a fizikai gyötrelmet is tematizálja. Kimmig a politikai kurzusváltást távolságtartással kezeli, és nem foglalkozik azzal, mit hoz az új rezsim. A shakespeare-i feloldás szerint Richmond megöli Richárdot, és zárszavában békét ígér a vörös és fehér rózsák harcától elgyötört Angliának. Ehelyett Kimmig egy meglepő, látványos, a német kultúrkörhöz illeszkedő, valóban katartikus feloldást talál: a hetedik óra után felnyíló nézőtéri ajtókon beözönlő kórus rázendít az *Örömdóra*. Schiller verse és Beethoven zenéje bezengi a teret, és a közönség előbb csak együtt dúdol, majd énekel a kórossal és a színészekkel:

Lángolj fel a lelkünkben, szép égi szikra, szent öröm!
Térj be hozzánk, drága vendég, tündökölj ránk, fényözőn!
Egyesítsed szellemeddel, mit zord erkölcs szétszakít!
Testvér léssen minden ember, merre lengnek szárnyaid.
(*Jankovich Ferenc fordítása*)

Palkóné Tabi Katalin

Szöveg és vizualitás: *Hamlet* a posztmodern színpadon

A dráma történetét a színházban végigkíséri a szöveg és a látvány közti feszültség a rögzítettség-rögzíthetetlenség kérdéséről (lásd a *commedia dell'arte* kanavászeit) a nyelven inneni és nyelven túli megjelenítés problematikájáig (lásd Artaud és Grotowski). Ennek az antagonizmusnak a gyökerét W. J. T. Mitchell abban látja, hogy a vizualitás a nyelvhez hasonló médium, és ez a kétfajta nyelv, a szöveg és a kép, verseng egymással az értelemképzésben. Ennek a küzdelemnek egyik legradikálisabb szakasza a 20. század volt, amikor a látvány egyre nagyobb tért hódított, s az egyre dominánsabban jelentkező rendezői színház a végsőkig feszegette a (dráma)szöveg vizuális értelmezésének lehetőségeit – ad absurdum a szöveg teljes elhagyásáig. Ebben a látvánnyal kísérletező színházi közegben sajátos szituációt teremt a klasszikus dráma színpadra vitele; itt ugyanis a szöveg kanonikus jellege miatt szóba sem jöhet a szöveg teljes elhagyása. A kérdés inkább úgy merül föl: mit kezdjen a rendező az olyan klasszikus drámákkal, mint például a *Hamlet*, hogy saját közönsége számára vizuálisan izgalmassá, textuálisan „emészthetővé” tegye.

Ezzel párhuzamos jelenség volt az újfajta képiséghez illeszkedő szöveg megteremtése a dramaturgia eszközeivel. Az erre irányuló kísérletek heves szakmai vitákat váltottak ki,¹ amelyek a huszonegyedik századra elcsendesedtek, s a szöveg és látvány korábbi antagonisztikus kapcsolatát már inkább szinergiaként fogalmazzuk meg. Olyan kétfajta nyelv ez, amely egyenrangú félként és egymással kölcsönhatásban hozza létre a színpadi hatást. Dolgozatomban szövegnek és látványnak ezt a sajátos, egymást kiegészítő viszonyát vizsgálom a dramatikus szöveg, a színpadi reprezentáció és a közönség kölcsönhatásában két közelmúltbeli *Hamlet*-produkció, Tim Carroll és a Bárka Színház 2005-ös, valamint Schilling Árpád és a Krétakör Társulat 2007-es előadása kapcsán.

Carroll és Schilling rendezéseiben kitüntetett szerephez jutott a játéktér, a színész és a néző közti újfajta viszony. Bár teljesen más szöveggel dolgoztak, hasonló hatást váltottak ki a nagyrészt fiatalokból álló közönségből. Az internetes fórumokon a legtöbben a spontaneitást, a közös játékot, az „itt és most” élményét emelték ki. Az a tény, hogy két éven belül két ilyen újfajta, a szöveget a vizuális kultúra eszközeivel megközelítő rendkívül sikeres *Hamlet*-előadás született, jelzi, hogy – a korábbi évtizedekkel ellentétben – az új évezredben már él és működik egy olyan

¹ Lásd például: „Színház és/vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról” (kerekasztal-beszélgetés), *Színház*, 1998. augusztus, 15–20.

audiovizuális kulturális közeg, amely lehetővé teszi, hogy a közönség partnerként vegyen részt a játékban.

A két előadás között az egyik legszembevetőbb különbség a rendezők szöveghez való viszonya volt. Carroll klasszikus vonalvezetésű szöveggel dolgozott, és elsősorban a kellékhasználatra építette a játékot. Schilling viszont egy izgalmasan átdolgozott, a posztmodern dráma elemeit magán hordozó szöveggel indult ki. Mindkét előadást jellemezte az „új teatralitás” (Kékesi Kun Árpád fogalma) jellemző képi fogalmazásmód;² Schillingnél pedig emellett megfigyelhető volt a millennium óta különös hangsúllyal jelentkező szöveghez való visszafordulás is, amit Elinor Fuchs „új textualitásnak” nevez.³ Ez egy olyan fajta szöveggéközpontúságot jelent, amelyben a hagyományos szerep-színész azonosulás problematikussá válik;⁴ a színész nem igyekszik megteremteni egy előre rögzített jelenlétet, hanem tudatosan játszik a szövegszerűséggel. Az új teatralitás és az új textualitás magán hordozza a vizuális kultúra olyan jegyeit, mint pl. a pluralitás vagy a mediatizáltság, melyek megfigyelhetőek az itt elemzésre kerülő előadásokban is. Mindezt három aspektusból, a térhasználat, a nézői aktivitás és a szövegkezelés felől fogom megvizsgálni.

A két előadás hasonló térrel dolgozott. Az O-alakú térben (ami felfogható a Globe sematikus leképezésének is) a nézők egy kört alkottak a színészekkel. Ez a térforma azt sugallta, hogy mindenki alkotó és befogadó egyszerre. A generál világításnak köszönhetően megszűnt a határ néző és színész, „látó” és „látott” (Maaik Bleeker kifejezései) között. A nézők egymást is látták, maguk is bevonódnak a játékba, vagyis – ha úgy tetszik – ebben a posztmodern játéktérben újra visszatért a reneszánsz kori emblemikus színház elvesztettnek hitt totalitása,⁵ az átjárhatóság színpad és nézőtér, fikció és valóság között. A színészek bejátszották a nézők által kijelölt mágikus kört: a jelenetek során változtatták helyüket, ami a nézőt állandó nézőpontváltásra kényszerítette, s ez végső soron a játéktér relativizálódásához vezetett. A színpad-nézőtér megkülönböztetés azonban csak részben szűnt meg, mert bizonyos játékszabályok betartása nélkül nem

² Erről bővebben lásd: Kékesi Kun Árpád: „A reprezentáció játékai: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza” In: Uő: *Tükörképek lázadása*. Budapest, Kijárat, 1998. 85-104.

³ Fuchs, Elinor: „A jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán”. *Színház*, 1998/3. 3-9.

⁴ Az új textualitást az jellemzi, hogy a szövegmondás nem annyira átélt, mint inkább „idézett”. Ennek az érzelmi elemeltségnek előképe Brecht színész-felfogása, miszerint a színésznek „le [kell] mond[ania] a maradéktalan átalakulásról”. Brechtet idézi: Jákfalvi Magdolna: *Alak, figura, perszonázs*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Theatron könyvek 3. 148.

⁵ Erről bővebben lásd: Kiss Attila Atilla: „A tanúság szemiotikája az emblemikus színházban”. In: Demcsák Katalin és Kiss Attila Atilla (szerk.): *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és Műértelmezés/8. Szeged, JATEPress, 1999. 247-290, különösen: 267-272.

működhetett az előadás. Így Carrollnál a kört átszelő egymásra merőleges járáásokban nem ülhetett néző,⁶ Schillingnél pedig emellett még kötelezően üresen hagyott székek is voltak. A maga játékszabályaival tehát működött egy játéktér, amelyben mindenki látott mindenkit, nem volt kulissza, és ezáltal lehetővé vált a rámutatás, a megszólítás gesztusa.

A térhasználat mellett az előadások másik közös pontja a közönségbevonás volt, ami szintén a részvétel élményét erősítette. Carrollnál az extradramatikus közönségbevonás eszköze a kő-papír-olló játékkal való térválasztás és a kellékfelmutatás volt. Ezek az interaktív játékok azonban csak virtuálisan vonták be a közönséget, hasonlóan a számítógépes programok opcióihoz. A „felhasználónak” felkínálták a választás lehetőségét, majd a kiválasztott *input*-kombináció kidobott egyfajta *output*-ot: hogy milyen térben, milyen szereposztással játsszák a felvonást. Ugyanez az informatikai hasonlat fordítva is működött. A nézők minden felvonás elején felmutathattak különböző kellékeket, amelyek közül a színészek a jelenetek során választottak, és ennek segítségével alakították ki játékukat. Azonban akár a közönség választott, akár a színész, az eredmény ugyanaz volt: ideális esetben a néző elismerően rácsodálkozott a színész leleményességére, technikai felkészültségére (hasonlóan ahhoz, ahogy rácsodálkozunk a számítógép intelligenciájára), amint a véges számú opciók közül kiválasztott térben, szerepben és kellékekkel bravúrosan megoldotta feladatát. Mindebben a nézőnek az volt a vonzó, hogy hatást gyakorolhatott a végeredményre anélkül, hogy aktív szerepet kellett volna vállalnia.

Más volt a helyzet a játékon belüli közönségbevonással, ahol a néző aktív résztvevője lett/lehetett az előadás egyik jelenetének. Ha a néző partner volt, egészen rendkívüli színházi pillanatok születhettek. Előfordult azonban, hogy egy-egy játékba bevont néző szerencsétlenül reagált a színész által felkínált szituációra. Ez olyan helyzetet teremtett, amelyben a színész a dramatikus szöveg kötöttsége miatt nem tudott relevánsan válaszolni, csak ha elhagyta a shakespeare-i szöveget. Ilyenkor a szöveg ellene dolgozott a spontán játéknak.

A Bárka társulata egyébként egy viszonylag hagyományos vonalvezetésű szöveggel dolgozott. Választott játékmódjukhoz egy klasszikus szövegre volt szükségük, amit a nézők feltételezhetően ismertek, vagyis nem szorult külön értelmezésre. Ezért választotta Carroll Arany kultikus fordítását. Igaz, hogy a hangsúlyozottan improvizatív játéknak ellenállt a klasszikus szöveg merevsége, de szöveg nélkül nem működött volna a kellékekkel machináló játékmód.⁷ A kettő egymást feltételezte: a

⁶ A Bárka produkciója más helyszínen (mint pl. a gyulai vár) természetesen más teret hozott létre.

⁷ Az más kérdés, hogy valószínűleg bármilyen más dramatikus szöveggel is tökéletesen működött volna egy ilyen típusú előadás. A szövegnek ezt a fajta háttérbe szorítását a játékmóddal szemben több kritikus is említette, pl.: Sőregi Melinda: „Játékszínház. A Hamlet a Bárka Színházban” ld. a következő honlapon:

színészek alapos szövegismerete (és persze az előzetes műhelymunka) tette lehetővé a kreatív kellékválasztást. Ugyanez fordítva is igaz volt: az estéről estére megújuló zsonglőrmutatványokból a szövegnek csupán az örökké gömbölyű labda szerepe jutott: az igazi „trükkök” a színészek, a nézők és a kellékek között zajlottak. Csak az értékelte igazán a mutatványt, aki jól ismerte a labdát, akinek nem kellett külön nézegetnie ahhoz, hogy tudja: a labda gömbölyű, vagyis, aki ismerte a szöveget. Márpedig ennek az előadásnak a közönsége nem azzal a várakozással ült be a nézőtérre, hogy „miről szól a *Hamlet*?” (vagy ha erre vártak, hát csalódtak), hanem inkább azt kérdezte: „vajon hogyan tudják ma este játékba hozni a színészek a kellékeket?”

A jeleneteket feltördelte a kellékhasználat, de Carroll előadásának nem is volt célja, hogy egységes értelmezést adjon. Sokkal inkább azt kísérte meg, hogy bizonyítsa: bármilyen tárgy, ami része világunknak, hozzáadhat egy olyan klasszikus dráma értelmezéséhez, mint a *Hamlet*. Az előadás honlapján arra bátorították a közönséget, hogy vigyenek magukkal az előadásra zenét vagy egy kelléket. Ez a gesztus a színház részéről arra hívta fel a nézőt, hogy ő kezdeményezze az interpretációt. Ugyanis így már otthon, a kellék kiválasztásával elkezdte a darab értelmezését.

A nézői várakozás felkeltésén kívül Carroll rendezői ötletének másik következménye a populáris és a magas kultúra összeolvadása volt. A nézők ugyanis többnyire hétköznapi dolgokat (pl. tollseprűt, esernyőt, heavy metal CD-t) hoztak a színházba, amiket aztán a színészek és a technikus idomítottak hozzá kreatívan a klasszikus szöveghez. Erre példa a csokinyuszi és a söröshordó esete Hamlettel és a királyi udvarral. Az egyik előadás koronázási jelenetében, amelynek hagyományosan az a funkciója, hogy felvázolja a szereplők egymáshoz való viszonyát, a színészek szakmai felkészültségének köszönhetően egészen rendkívüli színházi pillanatnak lehettünk tanúi, amelyben a kiválasztott kellékek drámai erővel jelenítették meg az adott szituációt. A jelenetben Laertes (Kardos Róbert) csokinyuszt nyújtott át Claudiusnak (Egyed Attila), hogy engedje őt vissza Franciaországba. A Király cserébe egy Heineken-es hordót nyomott a kezébe ezekkel a szavakkal: „Éld hát, Laertes szép világodat; / Sajátod a kor s kéj: élvezd örömmel”. Claudius ezt követően Hamlethez (Balázs Zoltán) fordult, miközben a Laertestől kapott csokinyuszt nyájasan átnyújtotta neki: „De hát te, Hamlet, jó öcsém s fiam – [...] / Még rajtad egyre felhők csüngenek?”. Hamlet azonban visszaadta neki a csokinyuszt ezekkel a szavakkal: „Dehogy; nagyon is bánt a nap, uram.” Majd az ezt követő párbeszéd folyamán Gertrude (Szorcsik Kriszta) módszeresen beletömte a csokinyuszt darabonként Hamletbe, aki kénytelen-kelletlen megette azt.

Mi történt itt? Rögtön a darab nyitányában a kellékhasználat révén egy beavatási szertartásnak (Laertes felnőtté avatásának) és a szülői

önkénynek (Hamlet infantilizálásának) voltunk tanúi. Míg Laertestől örömmel vette a király, hogy elhagyta a gyerekkort (a csokinyuszt), sőt igazolta felnőtté válását egy sörshordóval, addig Hamletnek könnyörtelenül maradt a csokinyuszi. Ez a kellék egy egészen komplex értelmezési kört bontott ki: benne volt Claudius szívélyessége, ugyanakkor a gyerekkor egyik legkedvesebb pillanata, a húsvéti nyuszi érkezése is, valami a meglepetés örömeiből, de a színpadi szituációban ugyanez a nyuszi erőszakossá, fojtogatóvá vált: a Királynak és a Királynénak nem érdeke, hogy Hamlet felnőtté váljon. Nyilvánvaló, hogy a csokinyuszi és a Heineken-hordó első látásra nem tragédiába illő tárgyak. A populáris és a magas kultúra keveredése, a szöveg és a látvány egymásnak feszülése groteszk kettősséget kölcsönzött a jelenetnek, amely így egyszerre volt komikus és tragikus.

Carroll előadását az ehhez hasonló epizódok mozaikszerű láncolata alkotta, ami a jelentésképzést is epizodikussá tette. Ez a mellérendelő szerkesztésmód felnyitotta a reprezentációt, és arra invitált, hogy prolongáljuk az értelmezést. Nézzük meg többször az előadást, és több előadásból alakítsuk ki a magunk *Hamlet*-képét. Ennek az előadásnak nem voltak határai: bármelyik előadás bármelyik jól sikerült epizódja mellé odarendelhettük egy másik előadás másik epizódját. Carroll rendezése tehát kétféle módon próbálta meg elérni, hogy a közönség elgondolkodjon a *Hamletről*: a behozott kellékeken és az epizodikus játékmódon keresztül. Így a nézői jelentéssalkotás két irányba tolódott ki: a színházi esemény előtti és utáni időre.

Schilling Árpád produkciójánál az értelmezést hangsúlyosan az esemény utáni időre terjesztették ki⁸ az előadást követő közönségtalálkozókon és a társulat honlapján működő közönségfórumon keresztül. Ennek a multimediális együttgondolkodásnak a kialakításában Schillingnél nagy szerepet játszott az a pedagógiai tudatosság, ahogy megpróbálta színházolvasásra nevelni a célközönséget, a tizenéves fiatalokat. Ebből következett, hogy Schilling olyan textuálisan és vizuálisan egyaránt átgondolt és végigvitt koncepcióval dolgozott, amelyben minden dramaturgiai eszköz – amellet, hogy színházi élményt nyújt – közönségnevelő célt is szolgált. Az előadás dramaturgiailag három pilléren nyugodott: a szövegkialakításon, a közönségbevonáson és a műfaji sokféleségen.

Schilling Nádasdy Ádám fordítását (1999) használta, amelynek nyersességéhez jól illettek a különféle vendégszövegek Büchnertől, József Attilától, Pilinszkytól, sőt Nádasdy lábjegyzetei is afféle hiperhivatkozásként bekerültek a szöveggönyvbe csakúgy, mint a különféle pop-rock-blues-rap dalbetétek. A szöveggönyv – ellentétben Carrolléval – rögzítette az előadás szinte valamennyi mozgását. Ez a precíz szövegkialakítás arra mutat rá, hogy Schillingnél a színpadi szöveg nem kelléke, mint Carrollnál, hanem teljes

⁸ Bár az sem kizárt, hogy valaki már előzetesen is böngészte a társulat honlapján működő közönségfórumot, de ez inkább receptív, mint produktív aktivitás.

értékű alkotótársa volt a rendkívül precízen kidolgozott, minimális mozgás- és gesztuskészlettel megoldott jeleneteknek.

Schilling szövegkönyve önálló műként olvasva (mert így is olvasható) sok szempontból hasonlít egy posztmodern drámához.⁹ A rendező összesen három színészre komponálta át a darabot, akiket a szövegkönyvben becenevük szerint szerepeltetett (Zsóti – Nagy Zsolt, Roli – Rába Roland és Gyabi – Gyabronka József). Ennek a névjelölésnek egyaránt volt pragmatikus és dramaturgiai oka. Egyfelől, mivel hárman játszottak minden szerepet, sőt egy szerepet többen is, a félreértések elkerülése végett célszerű volt a színészek neveit használni.¹⁰ Másfelől azonban ennek a megoldásnak az volt a dramaturgiai következménye, hogy – Kékesi Kun megfogalmazásában – „az Én szerepekbe szóródott”, illetve a szerepek különböző „Énekbe” szóródtak, ami „a jellem destabilizációjához vezetett”.¹¹ A színházi reprezentációban a színészek elkülönöződtek szerepeiktől (Derrida kifejezésével élve „differáltak”), a szöveg elveszítette elsődleges referenciapontját, a jellemet megformáló szereplőt, aki így egy „többszörös identifikációs bázissal”¹² (Jákfalvi Magdolna kifejezése) rendelkező posztmodern perszonázssá¹³ vált.

A többszörös identifikáció lehetőségét jól példázza Hamlet nagymonológiájának transzpozíciója. A „Lenni vagy nem lenni” Ophelia örülési jelenete és Laertes berohanása között hangozott el, vagyis nem egy valós színpadi közegben, mivel a történetnek ezen a pontján Hamlet már elment Angliába. A szövegnek tehát inkább csak dramaturgiai kontextusa volt. Schilling posztstrukturalista dramaturgiája – Jákfalvi szavaival élve – „negligálta a drámai tér és a cselekmény dramaturgiai mozzanatának [arisztotelészi] összetartozását,”¹⁴ vagyis Hamlet nagymonológiája a hagyományos tér-idő-cselekmény mátrixból kiszakadva, pusztán a szöveg által definiálva hangozott el, és szervezte maga köré a többi szöveget, megsokszorozva ezáltal azok lehetséges viszonyulásait a hozzájuk rendelhető szerepekhez.

⁹ Schilling szövegkönyvét Kékesi Kun Árpád kritériumai alapján tárgyalom: Uő: „Textualitás és teatralitás. A modern és posztmodern dráma horizontváltása”. In: Uő: i. m. 105-146.

¹⁰ Egy közönségbeszélgetés során Gyabronka József elmondta, hogy értelmezési nehézséget nem okozott számukra a szövegkönyv fogalmazásmódja, ugyanis a próbákat mélyreható szövegelemzés előzte meg, vagyis mire kézhez kapták a szövegkönyvet, már kívülről tudták, melyik szöveg melyik szereplőé.

¹¹ Kékesi Kun: „Textualitás...” 124.

¹² Jákfalvi: i. m. 148.

¹³ Jákfalvi ezt a színházelméleti kifejezést a posztmodern színházra vonatkoztatva a következő értelemben használja: „A perszonázs a színházolvasó teremtménye, amelyet a színész által a színpadon életre keltett figurából és a dramatikus szövegben megírt alakból formál” (11). Schilling esetében pontosabb ennek a fogalomnak a használata, mint a „színész” vagy a „drámai alak”, hiszen éppen ezek állandó keveredéséről van itt szó, amit a szerepjelölés (a színész neve) és a szöveg egymás mellé rendelése is mutat.

¹⁴ Jákfalvi: i. m. 31.

Ez a jelenet az előadásban úgy valósult meg, hogy Nagy Zsolt Opheliaként megőrült; ezután Rába Roland elmondta a „Lenni vagy nem lenni”-t, majd Nagy Zsolt belépett (székéről felállva) Laertesként, és ezekkel a szavakkal rontott neki a Claudius szerepét felvevő Rába Rolandnak: „Te aljas király, / add vissza az apámat!”. A jeleneten belül tehát mindkét színész szerepet váltott, de identitásukat nem a hanghordozás, a smink vagy a jelmez határozta meg, hanem maga a szöveg. Az előadásnak erre a pontjára érve a szereptöbbszörözések miatt már mindkét színészhez dominánsan hozzárendelődött Hamlet szerepe, és ehhez jött Nagy Zsoltnál Ophelia és Laertes, Rába Rolandnál pedig Claudius figurája. Mindez egy olyan szerepmátrixot adott ki, amely relativizálta az elhangzó szövegek identifikációját. Olvashattuk úgy, hogy Rába Roland az őrült Ophelia belső hangjaként mondta a „Lenni vagy nem lenni”-t (közvetlenül a lány vízbe fúlása előtt).

Ez az értelmezés óhatatlanul előhívta a Hamlet és Ophelia közti lélektani párhuzamot. Ugyanakkor az Opheliát (korábban pedig Hamletet) játszó Nagy Zsolt, ha úgy tetszik, nem Opheliaként, hanem Hamletként őrült meg. Ezt tovább gazdagította átvedlése Opheliából Laertesszé, aki a nagymonológ végén dühösen nekiment Rába Rolandnak. Tehát az előbb még Hamletként megnyilvánuló színészből Claudius lett, ugyanakkor Laertes dühe a széplelkű Hamletnek is szólt, aki filozofálgat, miközben épp az imént ölte meg Laertes apját. Úgy is felfoghattuk tehát, hogy Hamlet és Laertes, a gondolkodó és a cselekvő ember csapott itt össze.

De ha mégis Claudius állt ott, akkor is kérdéses, ki rohant neki: Hamlet vagy Laertes? Nagy Zsolt ugyanis mindkét szerephez köthető. Ugyanakkor a színész Opheliaként ült le, majd a nagymonológ után Laertesként ugrott talpra és rontott neki Rába Rolandnak, tehát abba, hogy „Te aljas király, / add vissza az apámat!”, beleláthattuk-hallhattuk a feltámadt Opheliát is, aki a síron túlról vádolt. Kit is? Claudius? Vagy Hamletet? Rába Roland színészi jelenlétével mindkét szerepet hordozta. Visszatekintve pedig még azon is elgondolkozhattunk, hogy talán nem is Hamlet, hanem Claudius mondta azt a nagymonológot. És ha Claudius, akkor miről is szólhatott a „Lenni vagy nem lenni”? Nem folytatom a sort. A reprezentációban kirajzolódó szereptöbbszörözés a jelenetnek rendkívüli sűrűséget kölcsönzött, és intenzív szellemi aktivitásra ösztönözte a nézőt.

A szöveg kiemelt szerepét mutatta az is, hogy maga a szövegekönyv – az új textualitás szellemében – kellékként manifesztálódott a játéktérben. Fekete borítóján piros felirattal az előadás címe állt: „*hamlet.us*”. Ebből olvasták fel a közönség felkért tagjai azokat a szövegeket, amelyeket „Nézőként” jelölt a szövegekönyv. Ez volt Schillingnél a közönségbevonás egyik módja. Egy másik módja pedig az, amikor a színészek egyenesen a nézőkhöz intézték szavaikat, mint például Rába Roland, aki a Szellem (Gyabronka József) parancsára megeskette a nézőket is, hogy hallgatnak a látottakról.

Egy másik emlékezetes rész a darabot lezáró vívás-jelenet hangjátékká formálása volt. A műfajváltás technikai feltétele az volt, hogy a

nézők a színészek kérésére becsukják szemüket. Ebben a fajta közönségbevonásban a néző – ha csak minimálisan is – kilépett hagyományos befogadói pozíciójából, és résztvevővé vált, sőt még nézőségének fő attribútumától, a látástól is megfosztódott annak érdekében, hogy még elevenebbé váljon számára a vizuális élmény. Tudjuk, hogy Shakespeare is szeretett sokat bízni a közönség képzeletére, de Schillingnél lényeges az az audiovizuális csavar, hogy nem a látható színészek szavaiból és gesztusaiból, hanem a színészek hangjaiból épült fel a drámai hatás.

Szintén a képzeletünkben megjelenő képekre (vagy ha úgy tetszik, „felugró ablakokra”) apellált Schilling dramaturgiájának egy másik meghatározó eleme: az intertextualitás. A perszonázs intertextualizálása – állapítja meg Jákfalvi – „megszünteti a cselekmény linearitását, az ebből fakadó értelmezési egységeket [...] és a perszonázs köré idézett közeget konstruál”.¹⁵ Ez történt például akkor, amikor Hamlet a hálósoba-jelenetbe hip-hop stílusban érkezett („*Now, mother, what's the matter?*”), majd az anyjával szembeni dühe egy Eminem rap-számban érte el tetőpontját. Végül anyjától távozván József Attila *Szabad ötleteinek jegyzékében* talált pesszimista, rezignált öngazolást. Ezek a vendégszövegek/vendégműfajok megidézték szerzőjüket annak kulturális hátterével együtt, s így Eminem vagy József Attila alakja a néző fejében ikonszerűen, afféle hiper-hivatkozásként jelent meg.

Hasonló volt a hatása a thrillereket idéző hangeffekteknak a Szellem érkezésekor, vagy amikor az Egérfogó-jelenetben operát, a vívás-jelenetben hangjátékot hallottunk. A különféle műfajok gyors váltakozása folyamatosan arra készítette a nézőt, hogy rugalmasan definiálja újra nézőpontját, váltson másfajta percpációs üzemmódra, és legyen nyitott a játékosságra. Így az sem meglepő, amikor a záró sorokat követően az addig decens színházi térben a színészek felszabadító infantilizmussal öldökölni kezdtek, bevonva ebbe a játékba bizonyos szintig a nézőket is. A borzalomnak ez a fajta bemutatása egyszerre ősi és hihetetlenül modern hatást keltett. Ez a tarantinói befejezés a horror végletekig fokozásával a *Hamlet* végén található tömeggyilkosságot egy „gyilkolás” videojáték formájában parodisztikus távolságba helyezte, s ezáltal tette feldolgozhatóvá.

Carroll és Schilling produkciói azt mutatják, hogy az internet által kínált információ-dömping és az ezt alkalmazó jelentésképzési technikák alapvetően befolyásolják a klasszikus szövegekhez való viszonyunkat. A *Hamlet* szövege Schillingnél teljesen dekonstruálódik, Carrollnál pedig vizuális eszközökkel ötvöződik a posztmodern játéktérben. Ezt azonban többé már nem traumaként éljük meg, mivel ez az újfajta percpáció részévé vált kulturális horizontunknak. Nézőként magunkkal hozzuk a színházba a popkultúrát, a klipek, showműsorok és számítógépes játékok virtuális világát, vagyis nyitottak vagyunk az interakcióra, a hipertextualitásra, a műfaji keveredésre. Mindez a rendezők számára lehetőséget teremt arra, hogy

¹⁵ Jákfalvi: i. m. 149.

dramaturgiailag és vizuálisan újragondoljanak egy olyan klasszikus drámát, mint a *Hamlet*. A rendezők mernek és tudnak is építeni a közönség vizuális érzékenységre, akikben ugyanakkor megvan a *homo ludens* posztmodern játékossága is. Erre reflektál Carroll kellék-technikája és Schilling hipertextuális, többszörös identifikációval dolgozó dramaturgiája, ami így képes a *Hamlet*et közel hozni a posztmodern kor emberéhez.

Kállay G. Katalin

A Márványember tükrében

Aki a nők tükrére kíváncsi, betekinthes Eudora Welty *A Márványember* című novellájába – és megnézheti magát. Az amerikai déli kisváros fodrászszalonjának piszkos levendulaszín keretű tükre, amelyen keresztül Leota és Mrs. Fletcher, a két főszereplő beszélget, sok mindent rögzít, sok mindent visszaver. Welty mint író, kíméletlen önróniával ábrázolja a saját világát, rögzíti a közönséges beszédet, gyakorlott fényképészként pedig fókuszba hozza az emberek (nők és férfiak, férjek és feleségek, szülők és gyerekek) közötti huszadik századi feszültségeket. A szépségszalonból hiányzik a szépség – a nők fejről csöpög a dauervíz; a púderes sós mandula és a szennyeskosárba szórt cigarettahamu látványa, gondolata is visszataszító. Hát még a beszélgetés! A vendégről hamarosan kiderül, hogy állapotos, de az itteniek számára éppoly szégyellnivaló, ha az ember terhes, mint az, hogyha korpás vagy hullik a haja. Magát a szót (pregnant) sem lehet kimondani, csak négy betűvel lehet rá utalni: p-r-e-g. Az angolban a 'four letter word' (négybetűs szó) káromkodást jelent – az áldott állapot tehát áldatlan, nem más, mint durva testi hiba, egyféle fogyatékoság. A terhesség egyenesen a kisvárosba látogató vándorcirkuszból mutogatott torzszülötteket juttatja Leota eszébe. Ha az olvasó történetesen huszonegyedik századi nő, ebben a tömény gusztustalanságban nem szívesen ismer önmagára.

Sokkal kényelmesebb az egészet valami viccnek, karikatúrának tekinteni: csodálni a nyelvi bravúrt, és nevetni a kicsinyes és provinciális mentalitás bemutatásán. „Funny ha-ha or funny peculiar?” (Furcsa, azaz vicces, vagy furcsa, azaz különös?) – hangzik el a kérdés a novellában, és az olvasó Leotával ért egyet, amikor inkább különösnek, megdöbbenőnek találja a karcolatot. Robert Penn Warren bosszúálló szatírának nevezi a novellát¹, Diana Trilling pedig a „szürrealisztikus csecsebecséket” emeli ki a szövegben², utalva ezzel a groteszk összhatásra.

A történet nagyon egyszerű: a sokat emlegetett Mrs. Pike, akiről eleinte csodálattal, irigykedve, majd csalódottan és megvetéssel beszél Leota, a gazdasági válság idején 500 dollárra tesz szert azáltal, hogy a torzszülöttek között mutogatott márványemberről kideríti: azonos azzal a Mr. Marvannal, akit azért köröznék, mert egyetlen nyár alatt négy nőt erőszakolt meg

¹ “vindictive farce”, R.P. Warren: “The Love and Separateness in Miss Welty” (1944), in: *Critical Essays on Eudora Welty*, W.Craig Turner, Lee Emling Harding eds. Boston, G.K.Hall & Co. 1989. 42.

² “surrealist paraphernalia”, D. Trilling: “Fiction in Review”(1943), in: *Critical Essays on Eudora Welty*, W.Craig Turner, Lee Emling Harding eds. 39.

Kaliforniában. Ráadásul épp Leota lapjából, az *Izgalmas detektívtörténetek*ből ismer rá Mrs. Pike a férfit, aki korábban, New Orleansban közvetlen szomszédja volt! Viccnek rossz vicc – de mint karcolat is kellemetlen, hiszen éle van. És vajon milyen felületet karcol? Tükört, márványt, vagy magát a felületességet, akár olvasói énünk magabiztos felületét, a maszkot (védőruhát, munkaköpenyt) amit páncél gyanánt magunkra öltünk, azt a biztos tudatot, hogy mindez tőlünk időben, térben, valóságukban nagyon is távol áll? Ez attól függ, hogy mikor, milyen hangulatban pillantunk milyen tükörbe.

A szövegben konkrétan négyszer esik szó arról, hogy valaki a tükörbe néz. Első alkalommal közvetlenül azután, hogy Leota célzást tesz Mrs. Fletcher állapotára („hogy maga *úgy* van”): „Csend volt. A két nő egymásra meredt a tükörben”.³ Másodszor a szalon másik fodrásznője, Thelma „bámul a tükörbe”, miután megkérdezik, kitől hallotta a pletykát, és meg is ijed a saját képmásától: „Jesszuská, tisztára elfelejtettem,, hogy végre ki van fésülve a hajam, és azt hittem, egy idegent látok!”⁴ A harmadik alkalommal, miután megtárgyalják, hogy Mrs. Fletcher nem szereti a gyerekeket, ezt se szívesen tartaná meg, de Mr. Fletchernek nincs ebbe beleszólása, nem nyúlhat hozzá „egy ujjal sem”, Leota azt mondja: „De nem ám!” és „a tükörképére kacsint”.⁵ Ezt értelmezhetjük úgy is, mint hitetlenkedő kritikát, de úgy is, mint egyetértő bátorítást. Az utolsó esetet a novella második, egy héttel későbbi jelenetében találjuk: „Mrs. Fletcher kedvetlenül bámult a tükörbe”⁶ – hiszen rájött, hogy állapota egyre jobban meglátszik. A tükörkép tehát a pillanattól függően megdőbent, elijeszt, biztat vagy elkedvetlenít.

A négy pillantás mellett négy lehetséges tükörsíkra, illetve tükörtengelyre is fel szeretném hívni a figyelmet. Ezekből három a szövegen belül felállítható, a negyediket, a legproblematiszabbat természetesen a szöveg és az olvasó között lehet keresni. Kezdjük először a szöveggel.

A már említett levendulaszín keretű tükör kulcsfontosságú, hiszen meghatározza a beszédhelyzetet. Ha valakivel egy tükörön keresztül beszélgetünk, akarva, nem akarva, látnunk kell önmagunkat is. A tükör megduplázza az émelyítő enteriört, s ha magunk elé képzeljük a szituációt, Leotából is, Mrs. Fletcherből is kettőt látunk. Az, hogy a szereplők kénytelenek magukkal is szembenézni, látszólag cseppet sem zavartatja őket – megszokták. Mint ahogy megszokták azt is, hogy a tükör előtt az ember mindig szerepet játszik. Jacques Lacan pszichoanalitikus elmélete szerint az emberi fejlődés korai szakaszában (6 hónapos kor körül) bekövetkezik a „tükörfázis” (Mirror Stage). Sándor Bea összefoglalója alapján Lacannál

³Eudora Welty: *A márványember*. Borbás Mária fordítása, in: Eudora Welty: *A számkivetett indián leányzó*. Kisregények és elbeszélések. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982. 9.

⁴Eudora Welty: *A márványember*. 10.

⁵Eudora Welty: *A márványember*. 11.

⁶Eudora Welty: *A márványember*. 19.

az ego eleve nem önazonos szubsztancia, a centruma létrejöttékor önmagán kívül van, a külsővé tett imágóban, amely létrehozza a testhatárokat. A tükörfázis a test idealizációjával esik egybe: a gyermek a tükörben látja magát, és amit lát, azt egésznek és egységesnek észleli, ezért nevet – ezekben a pillanatokban, a fejlődésnek ebben a fázisában az addig megélt egység-nélküliség az integritás és kontroll ideáljává transzformálódik.⁷

Ezek szerint valódi önmagunkat nem tudjuk megismerni (a tükör különben is fordított képet ad arról, amit ábrázol). Leota és Mrs. Fletcher tehát nem önmagukkal, hanem azzal az ideálképpel néznek szembe, ami integritásukat hivatott biztosítani. De legfeljebb egy (lacani) tükörbe vetett fintor vagy grimasz erejéig lehet integritásról beszélni, ha megvizsgáljuk a két nő függő, kiszolgáltatott helyzetét. A szereplők csak látszólag „emancipált nők” – bár ők keresik a pénzt, ők tartják el állástalan férjeiket, még véletlenül sem független feministák: mint berakott hajukat a hajcsavaró, fogva tartja őket a kisvárosi életforma, a déli, már kiüresedett hagyomány, amelynek faulkeri hősiességéből már csak az elszigetelődés érzete maradt, a pletyka, a babona, a pénzgond, a külsőségek közé szorított alapvető, globális létbizonytalanság. (Bár a szövegben szó sem esik róla, 1941-ben játszódik a történet – a tágabb történelmi háttér tehát a II. világháború.) A levendulaszín keretben minden valódi és átvitt értelmű csipesz ilyenformán tükröződik, a női szerep, mint az „égnek meredő hajcsavarókkal”⁸ körülvelt groteszk női arc, kifordul önmagából.

Egy másik lehetséges tükörtengely a fodrászüzlet és a szomszéd raktárhelyiségben működő vándorcirkusz között helyezkedik el – bár ez talán inkább a vidámpark elvarázsolt kastélyának torzító tükreihez hasonlít. A lombikban tárolt összenőtt ikermagzatok, a negyvenkét éves törpe emberkék, a jósnő és maga a lassan kővé váló márványember az abnormalitás vonzerejével hat a beszélgetőkre, emlegetésük, nézegetésük arra való, hogy az összehasonlítás eredményeképpen magukat és férjeiket normálisnak lássák:

Na szóval, csillagom, Mrs. Pike-nak a legeslegjobban a lilliputiak tetszettek. Abból is van odaát kettő, Mrs. Pike majd megveszett értük. Képzeld el, ott kuporognak azon a falat popsijukon, és az ember meg nem mondaná, állnak-e vagy ülnek! A szememet majd kinéztem. Meglehetnek negyvenkét évesek legalább. Képzeld csak el, ha, mondjuk, a párja olyan volna!

– Az uram százhetvenhat és fél centi magas – vágott közbe sietősen Mrs. Fletcher.

⁷ Sándor Bea: „Nem-játék”,
http://tek.bke.hu/korok/foucault/butler_gendertrouble_parodia.pdf.

⁸ Géher István: *Rádiókollégium*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1996. 50.

– Fred meg százhetvennyolc – közölte Leota –, de azért mindig mondom, mellettem még ő is egy kis vakarék, mit csináljak, ha egyszer így megnőttem.⁹

Az olvasónak azonban feltűnhet a hasonlóság. Géher István olvasatában a szörnyszülöttekkel párhuzamba vonhatók a nőalakok, akik

... riasztóan nőietlenek. Kedélytelenek, gyöngédtelenek, kicsinyesen kegyetlenek. Rúzsos ajkukon mézédés mosoly, de a szemük éles, jéghideg. Így figyelik a másikat, hogy hol szűrhatnának a bőre alá egy fullánkcsélzást – megfojtanák egymást egy kanál hajmosóvízben. Lilliputi csatározásukban süketen egymásra pufognak a provincia régebből maradt frázisai és a tömegkultúra előregyártott banalitásai. [...] Eudora Welty megsemmisítő humora mítoszt foszlat, karikíroz, szatirizál; de nemcsak helyi színezettel, hanem egyetemlegesen. Egy elközönstégedett világegyetem látomásában megidézi kis stílusú végzetünk ordenáré fúriáit. Fejükön égnek mered a hajcsavaró, tekintetükben a fagyos világűr. Se férj, se gyerek, se barátnő, se semmi, csak a vádaskodó önzés, csak a vaktában csépelő-csapkodó bosszúság: íme a komikus apokalipszis. Ami attól komédia, hogy mégsem dől össze a világ, mert a világméretű semmiségnek semmi sem vethet véget.¹⁰

És nemcsak a nők torz tükrét láthatjuk a torzszülött-bemutatón: a kicsinyítő kép a férfiakat is lesújtó módon ábrázolja: törpéknek, haszontalan, ingyenélő, lebzselő, kisembereknek mutatja be őket (erre utalhat az is, hogy a fodrászüzletben az egyetlen „férfi” Billy, Mrs. Pike lábatlankodó, szemtelen kisfia, akinek az alapos elfenekelése során adják ki mérgüket a nők a novella végén). A férfiasság szimbólumává csak maga a márványember válhat, de kővé dermedése, majd letartóztatása inkább valamiféle steril ürességet jelképez.

A harmadik tükörtengelyt a novella közepére tehetjük, hiszen az elbeszélés két különálló jelenetből áll, időben épp egy hét választja el őket egymástól. Mindkettőben főleg Mrs. Fletcher nem kívánt terhességéről és Mrs. Pike-ról esik szó – de az utóbbiról a második alkalomra gyökeresen megváltozik Leota véleménye. Mrs. Pike példaképből ügyeskedő, kiállhatatlan riválissá vált, ugyanazokat a tulajdonságait (például híres szemfülességét) most már egészen más színben látjuk. Mintha a dühtől a fodrászszék is egyfajta kínpaddá válna: egyre több utalás esik arra, hogy Leota szinte kéjjel gyötri a vendéget: „kis híján megfojtotta a kendővel”, „két kézzel a fejbőrébe

⁹ Eudora Welty: *A márványember*. 14.

¹⁰ Géher István: *Rádiókollégium*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1996. 48., 50.

vájt”¹¹. Bár az első jelenet is alig leplezett agresszivitással zárul, Mrs. Fletcher „elengedte a lengőajtót, hogy Leotának vágódott”¹², a második jelenet végére a két nő szabadjára engedi indulatait, élvezettel verik a kisfiút – ebben ábrázolódik ki az első jelenetben már meglévő feszültség. Az utolsó szó mégis Billyé: „Ha olyan nagyokos vagy, mért nem vitted többre?”¹³

És mennyire lehet „nagyokos” az olvasó? Miféle tükröt tart nekünk az ilyen művészet? Lehet ilyen szereplőkkel azonosulni? Welty az összegyűjtött novelláskötete előszavában a következőket írja:

Többször mondták már, dicséretként és vádként egyaránt, hogy úgy tűnik, minden szereplőmet szeretem. Amikor írok róluk, nem teszek mást, mint egy olyan ember fejébe, szívébe és bőrébe próbálok bebújni, aki nem én vagyok. Hogy ez éppen férfi vagy nő, öreg vagy fiatal, hogy a bőre fekete vagy fehér, nem számít, az elsődleges kihívás maga az ugrás. Az írói képzeletnek ezt a mozzanatát tartom a legtöbbre.¹⁴

Felkészülhet-e hasonló bravúros ugrásokra az olvasói képzelet? Ha azonosulni nem is tudunk, embernek lehet-e a szereplőket tekinteni, meg lehet-e bennük látni valami egyetemes emberi esendőséget? A szöveg tükrében nemcsak szörnyszülöttek, kiszolgáltatottak is vagyunk: tükör által homályosan látunk. De hátha nemcsak levendulaszínről levendulaszínre¹⁵. A *márványember* megidézheti bennünk a márványfényt, azt a különös fényjelenséget, ami minden közet közül kizárólag a márvány sajátja. Dr. Kertész Pál magyarázata szerint

A víztiszta kalcit egykristály üvegszerű megjelenésű. A márványt ilyen kalcitkristályok halmaza alkotja, amelyeket hasadási síkok szántanak át. A márványba behatoló fénysugár a hasadási felületekről részben visszaverődik és a különböző mélységekből visszavert fény egy jellegzetes fénytani hatást okoz. Ez a márványfény.¹⁶

Ebben a márványfényben vajon megnézhetjük magunkat?

¹¹ Eudora Welty: *A márványember*. 19.

¹² Eudora Welty: *A márványember*. 18.

¹³ Eudora Welty: *A márványember*. 27.

¹⁴ Eudora Welty: *The Collected Stories of Eudora Welty*. Orlando, Austin, New York, Toronto, San Diego, London: A Harvest Book. Harcourt, Inc. 1980. xi. (saját fordítás)

¹⁵ vö. I.Kor. 13:12 „Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre“

¹⁶ <http://www.betonopus.hu/notesz/mikor-meszko.pdf>

András Kappanyos

Fragments of a Report: *Ulysses* Translation in Progress

My colleagues and I are in a rather specific, though not exactly unique, position in the world of Joyce-scholarship. Our group is presently working on a new, seriously re-edited Hungarian version and partial re-translation of *Ulysses*.

This project goes back more than a decade. In 1997 at a conference titled “The Tropes of Translation and Intertextuality” I tried to categorize the characteristic errors in the existing Hungarian translations of *Ulysses*. This inevitably led to the proposition of correcting those errors. Though at the time I didn’t mean to actually undertake that task, my statement generated expectations. I anticipated the practical consequences of such a venture, writing, “I cannot imagine this any other way than as a collective effort. A group of three or four scholars would be needed, capable of consulting and making decisions, with members well-versed (to diverse extents, of course) in all the required disciplines: English translation, Joyce philology, Hungarian stylistics, Irish studies, and whatever else is involved.”¹

After the re-edition of *Chamber Music*, *Dubliners* and *Portrait*, the translation of *Exiles*, *Pomes Penyeach* and *Stephen Hero*, and some minor works (essays, letters, epiphanies, pamphlets) we have a small, efficient group (I like to think of it as a textual commando) right in the middle of *Ulysses*.

But there is more to the intricacy of our position. There are two existing full translations of *Ulysses* in Hungarian, and if we consider a thorough re-edition that appeared in the eighties — a new text — that makes three. One might say that three translations of a modern prose text should be enough for a relatively “small” language. One might simply ask *why bother?* To answer this, we should draw a wider picture.

The Hungarian history of Joyce’s reception is an odyssey in itself. The significance of *Ulysses* has been recognized very early, though one of the most renowned and open-minded critics of the 30’s and 40’s, Antal Szerb, condemned it as a “bluff”². The first Hungarian translation, the work of Endre Gáspár, appeared in 1947 (a limited edition of 1000 numbered copies), in the narrow gap between the hopeless destruction caused by the

¹ Kappanyos András: „Ulysses, a nyughatatlan”. [Ulysses the restless] In: Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár Szabó Zoltán–Menyhért Anna eds.: *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Budapest, Anonymus, 1998. pp. 203–218.

² Szerb Antal: *A világirodalom története* [History of World Literature]. Budapest, Révai, 1945. Vol 3. p. 311.

war and the hopeless oppression of the communist era.³ Afterwards, for decades, Joyce was “on index”, as one of the more suspicious writers of the “rotting bourgeois culture”. Strangely enough, *Chamber Music* and *Dubliners* were judged harmless (belonging to an early, ‘innocent’ stage of the author’s development), so these were translated and published in the early fifties.

After the 1956 revolution cultural politics became more tolerant, and *Portrait of the Artist* was published in 1958. *Ulysses*, however, had to wait until 1974, when a completely new translation appeared by Miklós Szentkuthy, an important author and an outstanding stylist in his own right.⁴ This was a big boost for Joyce’s public recognition in Hungary, and we might suspect some broader political initiative behind it, as in 1975 the Joyce monograph by the Polish scholar, Egon Naganowski, was also published in Hungarian. A second edition of the Szentkuthy text was published in 1986, and it contained wide editorial changes by Tibor Bartos. Since then, this has been the standard text.⁵

The obvious question would be *why do we need another text? What’s wrong with the existing ones?* Before answering that we should take a look at the advantages in having them. It is very revealing to compare translations of the same original that are based on different assumptions and methodologies.

Endre Gáspár, the first translator, was a highly erudite man of letters with a huge corpus of translations behind him, and in his preface he calls *Ulysses* the greatest effort of his whole career. His text is scholarly: its aim is to keep as much information as possible, while not trying to trick readers into believing that they are reading a product of their own familiar culture.

Miklós Szentkuthy, the second translator, was a first-rate writer and a virtuoso of style, as well as an early follower of Joyce. His text is artistic. He wanted to recreate in Hungarian Joyce’s creative effort and the deep cultural effect of his work, including its scandalous nature. He wanted to draw the whole composition culturally closer, so he basically gave up on the idea of “Irishness”, and didn’t bother to understand every motivation sentence-to-sentence, word-by-word. And when he failed to understand an utterance, he usually substituted something obscenely funny, in accord with his general idea of the book. When he failed to find the proper solution, he fabricated some colourful nonsense, based on his own ideas of linguistic creativity. He often couldn’t resist his own virtuoso ideas and he “improved” on Joyce. His jokes are sometimes really funny but they have nothing to do with Joyce.

³ James Joyce: *Ulysses*. Trans. Gáspár Endre. Budapest, Nova Irodalmi Intézet, 1947. 2 vols (referred to as Hu/ Gáspár).

⁴ James Joyce: *Ulysses*. Trans. Szentkuthy Miklós. Budapest, Európa, 1974 (referred to as Hu/Szentkuthy).

⁵ Joyce, James: *Ulysses*. Trans. Szentkuthy Miklós. Budapest, Európa, 1986.

Ways to Go: an Example

Let me illustrate the difference between the two translations with an example from “Nestor”. Stephen asks Armstrong, whether he knows anything about Pyrrhus. As he doesn’t, he tries to improvise, to associate upon the sound of the word: “– Pyrrhus, sir? Pyrrhus, a pier” (U 2.26). *Pier* is more or less an international word, but it is hardly ever used in Hungarian. Gáspár, nevertheless, assumes that his readers will be educated enough to understand it: “Pyrrhusról, sir? Pyrrhus az egy *pier*” (Hu/Gáspár 19; italic in the original). Szentkuthy, on the other hand, thoughtfully translates this for his reader, using the common Hungarian word, *móló*: “Pyrrhus, tanár úr? Pyrrhus az egy móló.” (Hu/Szentkuthy 1974 31) Here the reader understands what Armstrong is talking about but he doesn’t know how the idea came about. It is also worth noting that Gáspár keeps the original form of the salutation, “sir,” while Szentkuthy translates it to the Hungarian equivalent, “tanár úr”.

This example shows the limitations of the two methods. Gáspár, striving for fidelity, makes understanding extremely difficult for the average reader, while Szentkuthy, trying to work in his idea of familiarity, loses track of the motivation (Armstrong’s desperate pun) behind the utterance. The issue is not very difficult to solve; we simply have to suggest the connection between the sound (*pier*) and the sense (*móló*), just like the French translators did: “– Pyrrhus, monsieur? Pyrrhus, un *pier*, un jetée-promenade.” (F/Morel 1995, 27).

This example might suggest an easy solution for our team: we simply extract the best solutions from the existing translations and combine them. But this wouldn’t work. First, because there are literally thousands of yet unsolved issues, and second, because the texts are incompatible, both in terms of style and structure. Gáspár’s ambition never exceeds that of the humble servant, the mediator of a great work of art, while Szentkuthy is an autonomous artist who tries, and sometimes manages, to be congenial.

The subjective experience of the Hungarian reader is that Szentkuthy’s version is much funnier to read but much more difficult to understand. Those who read the book first in Gáspár’s version say that they didn’t laugh as much but they were able to follow the story. In fact, as I will show in some examples, Szentkuthy’s great talent of style doesn’t compensate for his lack of sense of structure. In other words, Szentkuthy is definitely a much greater master of the Hungarian language, but Gáspár is a much greater master of English. And that’s where our group effort comes into the picture: as a group, we hope to master both competencies.

In reality the whole issue is not that well balanced. Sixty years on, with all our apparatus (Gabler, Gifford, even Gilbert) we are able to exceed Gáspár’s scholarly competence. But Szentkuthy is a real artist, and although he introduces many far-fetched, absurd, or simply improper solutions, there are places where he cannot be surpassed. We cannot outdo, or even

approximate, some of his linguistic stunts. And why should we waste those brilliant solutions? So we decided to base our work on Szentkuthy's original 1974 text rather than the newer 1986 one, edited with his general consent but without his supervision. The 1986 edition solved several problems and introduced several new ones, but it generally impaired the authorial integrity of the 1974 text so it is not eligible to be used consistently throughout. But the idea of usage requires a digression.

Digression: Ethics of translation and *Weltliteratur*

Translation is a transfer of cultural goods. It can be described allegorically in terms of biochemistry (an osmotic process) or of economy (supply and demand). A cultural good has to have a reason to travel from somewhere to somewhere else.

The main reason is the idea of *Weltliteratur*, which is the primary source of osmotic pressure. In everyday practice we think of it as a huge virtual anthology, an international canon that has to be translated into every language and read (or at least known) by those who consider themselves civilized. This canon does not reflect literary value directly: to belong to *Weltliteratur*, a work has to be accessible in one of the main European languages. An author writing in one of these languages has a clear advantage: his or her work doesn't have to be translated to get a chance to belong to the international canon. Twenty-seven of the Nobel Prizes in Literature (more than a quarter of those awarded so far) have been given to authors writing in English. We can simplify the description of the status quo as follows: there are languages and cultures that tend to "emit" *Weltliteratur*, while others tend to "receive" it.

In "receiving" cultures, translation enjoys a higher esteem. In the 19th century, when catching up with European culture became a national issue in Hungary, the literary works considered to constitute the core of *Weltliteratur* (mainly classic antiquity and Shakespeare) were translated by the leading figures of Hungarian literature. The leaders of the modernizing movements in the first half of the 20th century followed suit: their range extended from Baudelaire to Apollinaire, Gáspár himself being the main translator of Walt Whitman. And even the darkest fifties furthered the enterprise of translation: as the best "bourgeois" writers were banned from publishing their own work, most of them made their living by turning to literary translations.

Translation is also a noble field of competition among men of letters: a famous poem (like *The Raven*, *Le pont Mirabeau* or *Herbsttag*) might have several famous translations, none of them more canonical than the others. This also means that a virtual copyright protects every solution: it isn't allowed to adopt someone else's answer to a particular question. For example, the best Hungarian edition of Apollinaire's poetry contains five

different translations of *Le pont Mirabeau*, and the reader might compile his or her ideal poem as an imaginary jigsaw puzzle.⁶

When Szentkuthy – decades after Gáspár – worked on his translation of *Ulysses*, he made a point of *not* adopting anything from the earlier translator. The last word of the first chapter, *usurper* (*U* 1.744), has only one proper equivalent in Hungarian, *bitorló*, and that has already been used by Gáspár (Hu/Gáspár 28). So Szentkuthy, in order to differ, substitutes *trónbitorló* (Hu/Szentkuthy 1974 30), which, as a throne isn't really involved, becomes *zsaroló* in the second edition (Hu/Szentkuthy 1986 30), a word that means *extorter* instead. On the other hand, when Mulligan quotes Walt Whitman ("Do I contradict myself? Very well then, I contradict myself"; *U* 1.14), Szentkuthy lets us know that he uses the work of Gáspár-the-Whitman-translator and *not* his translation of Joyce.⁷

So when we decided to prepare a new text we had to face a strange dilemma. Seemingly a completely new translation could have given us the greatest freedom, the best chance to make it right. But if we had started completely anew, we would have not only wasted Szentkuthy's congenial solutions, but we would have been forced to positively differ from them – and also from Gáspár's common sense solutions. It would have narrowed our path so much that it seemed much better to rework the existing Szentkuthy text.

An inventory of errors

The taxonomy below is merely practical. The errors to be corrected fall into three distinct categories. The first category contains those errors and open questions that have a clear-cut, unequivocal answer. There are five subcategories:

1. *Printing errors*. They will always occur. They are not very interesting theoretically (apart from chaos theory, of course).
2. *Banal mistranslations*. For example Bloom's remark in "Calypso", "Now it could bear no more" (*U* 4:26-27) becomes in Szentkuthy's version something like "She can't bear it [presumably the heavy burden] any more" (Hu/Szentkuthy 1974, 73) without any echoes of "birth."
3. *Misleading cultural references*. For instance, *The Richmond* is a hospital in Dublin, but without the definite article it becomes an area of the city (the average reader won't be bothered about the fact that Richmond is a part of London). Similarly, if the name *Dolphin's Barn* is used with a definite article,

⁶ Réz Pál, ed: *Apollinaire válogatott művei* [Selected Works of Apollinaire]. Budapest, Európa, 1973. pp. 30-34.

⁷ Szentkuthy 1986, p. 22, footnote.

it becomes the name of a (nonexistent) pub. Szentkuthy commits both errors.

4. *Anachronisms*. In “Lotus Eaters” Bloom contemplates the Dead Sea: “Where was the chap I saw in that picture somewhere?” (U 5.37). Szentkuthy interprets “picture” as a movie, a motion picture (Hu/Szentkuthy 1974 85-86), which could sound right for anyone not knowing that the first film theatre in Dublin, the Volta Cinema, was not founded until 1909 through the agency (?) of Joyce. So the “picture” in Bloom’s mind refers to a pictorial magazine.

5. *Missing structural links*. If there is a deadly sin in the world of translation, this is it. The character of Skin-the-Goat is mentioned in two chapters: “Aeolus” and “Eumeus”. Szentkuthy forgets his own solution and translates the name differently, using “Gáláns Gida” in “Aeolus” (Hu/Szentkuthy 1974, 166) and “Kecskenyűző” on “Eumeaus” (Hu/Szentkuthy 1974, 690). The average reader will never be able to reconstruct the link. Even worse is the case of M’Intosh, who is referred to in about four different forms. First Szentkuthy finds an appropriate solution for the macintosh–M’Intosh misunderstanding in Hades (6:894-5): *Weese Hatlan*, a mock-English name, and a pun on the word *vízhatlan* [waterproof] (Hu/Szentkuthy 1974 136.). Then he abandons it completely, and when M’Intosh reappears in Circe (15:1560-5) he turns him to *Viharkabát* [trenchcoat, but literally ‘storm coat’], so Leopold M’Intosh becomes *Vihar Lipót*, [Leopold Storm] (580). In Eumaeus (16:1261-5) it doesn’t seem to be working, so he reintroduces the original name, M’Intosh, as they read it in the paper, then the narrator identifies M’Intosh as *Viharkabát* [the Storm Coat] (723.). At the last mention of the mysterious person (17:2066) this becomes some kind of nickname (823.). So while Hynes scribbles ‘Weese Hatlan’, in the paper it reads ‘M’Intosh’, and the actual person is called ‘Storm Coat’. Of course we see the brown macintosh several times during the day, and apart from being *viharkabát* [storm coat] (314, 579, 580, 602), it might appear as *vízhatlan* [waterproof] (133, 136) or *esőköpeny* [slicker] (134) or *esőkabát* [raincoat] (415) or it can be missing altogether (467, 579), though in the original it remains steadily macintosh (6:805, 825, 894; 10:1271; 15:1560, 1565, 2308; 12:1498; 13:1065; 15:1558).

The second main category of errors is made up of those delicate cases where there’s no straightforward solution, only approximations. Among Szentkuthy’s suggestions there are some very lucky strikes of a great master of the language, and also some strange, inexplicable blunders. All these instances require thoughtful consideration. Here are some examples:

1. The lines from “The Rocky Road to Dublin” (*U* 2: 284-85) cannot keep their referential connections in the translation; we have to substitute something credible that will work the same way in the target language. I call this kind of solution ‘phantom-reference’, using the analogy of the phantom-pain one can feel in an amputated limb. Szentkuthy inserts here some colourful nonsense, ‘Lal the ral the ra / The rocky road to Dublin’ becomes ‘*Potom rokon szirtfokon / De Hannibál az Alpokon*’ (Hu/Szentkuthy 1974, 40); it translates as ‘dirt-cheap relative on the cliff-peak but Hannibal upon the Alps’, and it doesn’t link to anything.

2. Paul de Kock is a real writer, and as we hear from Molly, “[n]ice name he has” (*U* 4:358). In English, Kock, of course, isn’t particularly ‘nice’—nor is it in Hungarian, so Szentkuthy makes up a name that sounds rather suggestive, Paul de Basoche [mock-French, sounding in Hungarian approx. ‘Paul the Fucker’] (Hu/Szentkuthy 1974, 77). He delivers the joke but loses the real-world reference.

3. Molly’s mispronunciation and supposed misunderstanding of the word *metempsychosis*, as it appears several times in Bloom’s stream of consciousness, is “met him pike hoses” (first appearance: *U* 8.1148). Szentkuthy’s idea is actually much funnier and much more Molly-like: ‘mentenpisózis’ (Hu/Szentkuthy 1974, 224); it is a compound of a word meaning ‘immediately’ and a stem of a word referring to urinating, with a pedantic Latin ending. It sounds like a dog-Latin, mock-medical expression for an acute urge to urinate.

This last example leads us to the third main category: that of the untranslatable textual loci. They require compromises, substitutions and involve inevitable losses, but they also provide the most interesting theoretical insights. So far we have isolated three different classes.

1. *Rhetoric untranslatability*: The text contains an inherent, reflected ambiguity, a trope where an arbitrary linguistic feature, specific to the given language, governs the flow of communication. In this case the translator either tries to imitate the original trope and gives up continuity, or skips it, sacrificing valuable information. The most evident occurrences of this are the puns. Here is an example: “And going forth he met Butterly”, says Mulligan stepping out of the Martello tower. It’s a very simple sentence in itself, but it’s also a blasphemy joke on Matthew 26:75, where Peter recognizes that he has betrayed Jesus for the third time: “And going forth he wept bitterly”, says the evangelist. It is clear that we cannot rebuild the pun in Hungarian (or probably any other language) with the name “Butterly”. This isn’t a great problem as Butterly, fortunately, isn’t a very important name in the book; it gets only one more, fairly insignificant mention in Circe. So theoretically we could exchange it to any other name that is plausible in the Dublin of 1904.

But, unfortunately, the Hungarian biblical locus doesn't help at all. Are we allowed to choose another biblical verse with which the operation can be carried out? I think this is beyond our mandate. Usually in translation a pun can be equated with another pun, but this pun has a very specific cultural reference. We could fabricate a reference to motivate the pun, but this reference would be completely independent of the original structure: it wouldn't be translation any more. What's more, such a fabricated reference would probably involve the alteration of the primary context: as the original pun is motivated by the natural flow of narration, in the altered version Mulligan would have to do something else instead of stepping out the door. After months of consideration we gave up the idea of finding a personal name and this allowed us to keep both the original situation and the biblical reference. The referred biblical sentence is "És kimenvén onnan keserves sírásra fakadt", while Mulligan's Hungarian pun goes "És kimenvén onnan keserves sírásóra akadt" (courtesy of Marianna Gula), meaning "And going forth he found a bitter gravedigger." It sounds very plausible, doesn't ruin any references of the original, and even introduces an elegant, operable cultural link.

2. *Lexical incompatibility*: the equivalent reference is completely missing in the target language. These differences generally include culturally specific terms for eating, drinking and dwelling. For instance, Hungarian has no word for *scone*, or for types of beer (*stout*, *porter*, *ale*, etc.). One of the best examples of lexical incompatibility is the almost complete lack of nautical vocabulary in Hungarian. Also, since Bloom is climbing *upstairs* with Molly's breakfast, we can only hope that the word *upstairs* doesn't bring about false implications in our reader's mind, as having a multi-storey house would imply reasonable wealth outside the British world. All instances of local colour fall into this category except those that are manifest in non-standard usages of the language. It is very difficult to picture the idea of "Irishness" if we try to do it outside the English language, even when there are some clear parallels in national history along the Parnell–Kossuth–Griffith line.

3. *Non-standard usages of language; intentional errors*. If the source text itself is defective in terms of grammatical correctness or good continuity, the translator either corrects the error (losing information) or takes the blame (losing both continuity and information). Some chapters, like "Cyclops", "Oxen", or "Penelope" are full of non-standard usage and it can be extremely difficult to find a non-standard approximation in the target language. But here is an even more obvious example: the telegram Stephen received from his father. It reads "Nother dying come home father" (*U* 3:199). The misspelling is evident for the English reader, so is the strange irony of the accidental pun. Can we reconstruct this in Hungarian? Mother would be *anya* and we have a very similar sounding demonstrative pronoun, *ama*, meaning "that one", "the other one". Seemingly we are able to reconstruct

the original structure, the “mother – (a)nother” relation almost entirely. But there’s a very important difference: the M–N misspelling is very plausible in English, something that easily happens. The letters are next to each other on the typewriter’s keyboard, and – as we are talking about a telegram – they are also close in the Morse code: M is long-long, N is long-short. The seemingly equivalent Hungarian misspelling is almost impossible to produce unintentionally – it would look like a forced pun (or, forced error) and it would be much more difficult for the Hungarian reader to detect the misspelling and understand the original, intended meaning of the telegram. So the intentional error in the original text is lost in translation and the whole mechanism stops working. We had to give up at this point and save continuity: it is simply “mother” in our translation.

Language-specific issues

Hungarian doesn’t belong to the Indo-European language family and it causes some unexpected problems. Sometimes it is impossible to keep the specificity of a piece of information. For example, any Hungarian equivalent of the word *sister* will specify whether she is an older or younger sister; there’s no way to withhold that information, as there is no general term for ‘female sibling’. A translator is forced to make the decision about the relative age of any sister.

The most serious instance of this kind of incompatibility is the lack of gender-specific personal pronouns: there’s no *he* and *she* in Hungarian and, generally, the pronoun isn’t uttered at all as all necessary information is contained in the conjugation of the verb. For example, the whole meaning of the phrase ‘I can see you’ can be expressed in one verb form: *látlak*. But the conjugation doesn’t say anything about gender. To illustrate the problem I subtracted gender information from a passage of “Scylla and Charybdis”: „*One* died, Stephen retorted, sixty-seven years after *one* was born. *One* saw *one* into and out of the world. *One* took *one*’s first embraces. *One* bore *one*’s children and *one* laid pennies on *one*’s eyes to keep *one*’s eyelids closed when *one* lay on *one*’s deathbed” (*U* 9.217-220). Of course this is about Shakespeare and his wife, but we have no way of tactfully signalling to the reader which *one* is who. We have to tell them plainly, but how? Will – Ann? The man – the woman? Shakespeare – his wife? Whatever we do, we inevitably introduce contamination. We become either colloquial, or ironical, or technical, when we should simply transmit to the reader the object and subject of a sentence.

This strange difficulty seriously threatens the content of Bloom’s stream of consciousness. Although he has many women to think about (Martha, Mrs Breen, Mrs Purefoy, Gerty, Milly, etc.), *she* by default means Molly. There are hundreds of sentences like “Brings out the darkness of her eyes” (*U* 5.494), or “Sweets of Sin. More in her line” (*U* 10.606), or “She’s not exactly witty. Can be rude too” (*U* 8.116). Fortunately, at most of these

places, the Hungarian reader wouldn't be completely lost because the logic of the context would tell him or her what the pronouns couldn't. But the presence of the pronouns in the original implies a certain elliptic-deictic gesture: the reader's mind, as it creatively follows the turns of Bloom's thought, is intimately united with *his* mind. This intimacy depends on the work of the reader's creativity. If we withhold this deictic information, the reader is forced to actively find out the connection to the next turn by reasoning, and if we give the information explicitly, the reader doesn't have to think about it at all. He or she loses the chance for intimacy each way. We make it either too difficult or too easy for the reader.

A possible substitution for the pronoun *she* is to include the noun *woman*. There are two possible neutral equivalents. *Nő* refers to an adult female person, with no intimacy at all: Bloom wouldn't think of Molly like that. *Asszony* is somewhat better: it refers to a married woman, and in certain contexts it can mean "the wife", with a patronizing touch; it certainly is not neutral enough. The other possibility would be to use the name of the person, but this can also go wrong: the first translator, Gáspár decided that the most neutral form of the name is "Marion". However, we can't imagine Bloom thinking of his wife using this form of her name. This is a type of error that Szentkuthy would never have committed. He uses "Molly" for deictic purpose and this is compatible with both Bloom's and the narrator's relationship with her: this is the option with the least possible harm.

Ethics of Translation II: Programs and Commandments

I categorized Gáspár's translation as scholarly, and Szentkuthy's as artistic. These attributes don't designate poles: these are only tendencies, orientations. One can go much further in both directions. The extreme point of the scholarly tendency is probably that of Vladimir Nabokov's translation of *Eugene Onegin*: it is basically a very precise prose paraphrase with a huge apparatus of annotations.⁸ On the other end of the pole there is Frigyes Karinthy, a highly successful humorous writer of the twenties and thirties, who discovered and adapted *Winnie the Pooh* for the Hungarian audience. His "translation" is very loose, but it is much funnier and much less sentimental than its original. It became a classic in its own right: the best-loved Hungarian children's book for several generations.

Both the cultural esteem and the intricate nature of James Joyce's *oeuvre* suggest that the ideal translation of his works should be closer to the scholarly pole of this imaginary scale. Karinthy was able to improve on Milne's work only because he was a better writer: he took the book and rewrote it from the beginning as his own. It doesn't seem very likely that someone could improve on *Ulysses*.

⁸ Nabokov's essay, "Problems of Translation: *Onegin* in English," is included in many anthologies; see, for instance, Lawrence Venuti, ed, *The Translation Studies Reader* (New York, Routledge, 2004), pp. 115-27.

This is where we return to the question of the ethics of translation: it involves the understanding of the logic of cultural transfer and the responsibility that goes with it. One has to measure up the canonical place, the rank and connections of the original work in the tradition. One has to have a deep knowledge of the expectations and beliefs of the receiving culture. If we understand the scale of our endeavour – the cultural integration of one of the richest, most highly esteemed, most widely interpreted literary works of art modernism has produced – then we will understand better what it is we are allowed to do with the text. We have to consider the extremely high level of authorial intentionality, so that we cannot take anything as accidental. We have to search for a solution with a reason, a motive behind it at each difficult place and we can give up only if it has been proven untranslatable. In these cases we have to provide the most neutral compromise that contains nothing but genuine information. It is better to lose some genuine information than to introduce forged, misleading information in an effort to ‘improve’ on Joyce, as Szentkuthy had done.

Many of his ‘improvements’ seriously damage the intricate structure of the original, though some of them are really funny and we deeply regret to have to remove them. We comfort ourselves by saying that our work doesn’t erase Szentkuthy’s: his text remains available and his fans can always find and enjoy his translation. But they have to know that it isn’t Joyce but Szentkuthy. Artistic creativity cannot be restricted and, of course, anyone can improve on our translation, too.

Translation is always about compromises; with *Ulysses* we face a strict sequence of delicate questions, most of them with possible, verifiable answers unlike, for instance, with *Finnegans Wake*, which text precludes verification and opens the wide landscape of ‘anything goes’, which can only be filled with artistic creativity. It is a legitimate process but it isn’t ours.

To remind ourselves of the limitations of sober, scholarly work, we made a list of commandments – and for sentimental reasons we made their number ten. Here they are:

1. Keep every structural link. Suspect a structural link everywhere where a significant element is repeated.
2. Link external allusions to canonized versions. If it’s not possible, use phantom references.
3. If you can’t avoid introducing something ‘new’ or ‘alien’, make it as neutral as you can.
4. If you don’t understand something, try harder. Always assume that the author knew what he was doing.
5. If you still don’t understand it, ask Fritz Senn. If he can’t help, nobody will complain about that particular locus. Nevertheless, keep it as neutral as you can.
6. Don’t introduce false links. If you must forge a link, use either a very generic one (the Bible, Shakespeare) or a phantom reference.

7. Analyse style registers carefully. If you have a choice of possible registers in your target language, use the least specific option.
8. Every significant element of the target text should be verifiable against the original. Being realists, we don't expect this to work the other way round.
9. If you can't make an intentional error plausible (either clearly motivated or structurally relevant), that is, if you can't translate it as *intentional*, you'd better 'correct' it silently.
10. You may make it simpler than the original if you must. You shouldn't ever make it more difficult.

Judit Zerkowitz

The Heart of the Text: thoughts about Dr KHG and Dr HGK

This contribution discusses the Géher and Sollosy translations of Örkény's *In Memoriam Dr KHG*. First I shall try to exemplify a comparison between a literary interpretation and a stylistic description-based interpretation. Then I shall attempt a comparison of the two translations with each other and the original, and report on students' reactions to the translations.

In Memoriam Dr K.H.G.

"Hölderlin ist Ihnen unbekannt?", Dr K.H.G. asked, while digging the pit for the carcass of a horse.

"What of him?", asked the German guard.

"He is the one who wrote *Hyperion*", Dr K.H.G. explained. He loved to explain things. "The greatest representative of German romanticism. And how about, for example, Heine?"

"What of them?", asked the guard.

"They are poets", Dr K.H.G. said. "You possibly know Schiller's name, don't you?"

"I know him", said the guard.

"And Rilke?"

"Him too", said the German guard, turned to the colour of red pepper and shot Dr. K.H.G. dead.

(István Géher's translation)

In Memoriam Dr. H.G.K.

"Hölderlin ist Ihnen unbekannt?", Dr. H.G.K. asked as he dug the pit for the horse's carcass.

"Who is that?", the German guard growled.

"The author of *Hyperion*," said Dr. H.G.K., who had a positive passion for explanations. "The greatest figure of German romanticism. How about Heine?", he tried again.

"Who are them guys?", the guard growled, louder than before.

"Poets," Dr. H.G. K. said. "But Schiller. Surely you have heard of Schiller?"

“That goes without saying,” the German guard nodded.

“And Rilke?”, Dr. H.G.K. insisted.

“Him, too”, the German guard said and, turning the color of paprika, shot Dr. H.G.K. in the back of the head.

(Judit Sollosy's translation)

The above one-minute dialogic short story of Örkény's is cryptic. However simple and straightforward it may seem on the surface, a Hemingway-type readerly text, it is not easy to agree on what really happens in it. Stylistics, in accordance with its claims to objectivity, requires consensual interpretation, i.e. an interpretation that is strictly based on textual evidence and acceptable to the majority of readers. The analysis may start bottom-up, going through the text with the fine-tooth comb of stylistic categories to see which one can discover deviating linguistic patterns that foreground interpretable elements. Or, alternatively, it may start top down, going from interpretation to description, checking which interpretations are supported or not supported by the text. Let us start with a recently published interpretation, according to which Dr KHG “jámbor társalgást kezdeményez” (initiates a friendly chat), in the belief that educated conversation brings people closer to each other, not realising how inappropriate the idea was between guard and prisoner in a labour camp (Szirák, 2008, p. 278). This Dr KHG is grotesquely out of touch with the world around him, trying to ingratiate himself with the German guard by reminding him of German Romantic Greats. Is the interpretation convincingly supported by the text?

The first question (“Hölderlin ist Ihnen unbekannt?”) is in German and in the negative, indicating that K. Havas Géza, a Hungarian Jew, who died of a heart attack in a labour camp in 1945, in whose memory the short story was written (Szirák, 2008, footnote, p. 277), could speak German, and supposed that the guard, although German by “race” is probably not well-versed in Hölderlin. There is a slight hint of class difference in the naming, as the guard is only named by his profession, while KHG gets a doctorate, which makes the question sound far from innocent: in fact it is unlikely that any highly educated person would strike up a conversation with someone from a less academic walk of life by testing them on romantic poetry, unless they had a particular reason for it. The guard rightly interprets the question as irrelevant and wants to understand the flout, i.e. in Gricean terms, he would like to know the implication. He finds the questioning a challenge, an assertion that Dr KHG has kept his mental superiority even in the camp where the guard is given absolute physical power over him. If someone does not know Hölderlin, the “explanation” that he wrote Hyperion is less than helpful even in everyday situations. That Dr KHG did not want to engage in an innocuous conversation is best indicated at the point when the guard says he knows Schiller. If Dr KHG had been looking for a topic to bring them

closer to each other, now he had one. Here was a writer both of them knew, the floor was open for an exchange of views. But he does not make use of the opportunity.

He asks: "And Rilke?" The guard interprets this turn as humiliating: Why, does not Dr KHG believe that he knows Schiller? Or if he does, is he so self-conceited and proud of his erudition that he would not stoop to discuss Schiller with him, a simple guard? Or, did he in fact find out that he really had no idea who they were talking about? Or, did he have enough of being quizzed by a prisoner in a camp, who, like a Victorian child, should only speak when spoken to? And anyway, how do dead poets come into the picture when the task at hand is to bury a dead horse? Browbeating the interlocutor, which is what Dr KHG manages to do, whatever his intentions may have been, is certainly not a survival strategy under the circumstances.

The linguistic pattern of a negative question, repetitive questioning, and the foregrounded "And Rilke?" question, compounded by the guard's short turns, does not seem to lend support to the 'friendly chat'-interpretation at the level of language. In friendly conversations people want to be liked (positive politeness) and not to be interfered with (negative politeness) and expect that the other also has similar face needs. Dr K.H.G.'s repetitive reference to the poets is a series of face threatening acts for the guard, demanding, but not granting approval or respect. In the prisoner's particular predicament, the abrupt curt questions and answers of the guard do not augur well, yet Dr KHG does not seem to notice that the guard is also threatening his face, indeed, his existence.

Now let us approach the text from bottom up, demonstrating the procedure stylistic discipline requires (Short, 1997). We know from the title of the story and four other naming phrases in the story that K.H.G. is a doctor of some kind, and therefore we can infer that he is highly educated. It is unusual that he is referred to by his initials alone, so this is bound to provoke inferential behaviour. Perhaps his family did not want the writer to reveal his full name, or perhaps the author wants to distance us from the character to some extent. During the story, Dr K.H.G., is referred to by this phrase four times and once by the pronoun "he". The phrase "in memoriam" in the title also leads us to assume that he must be dead, even though at the beginning of the story he is clearly alive. The German guard is introduced by a phrase which does not name him, but merely indicates his nationality and role. We are thus more distanced from him than from Dr K.H.G., whose initials, at least, we know. The guard is referred to twice by the phrase "the German guard" and twice by the phrase "the guard". Hence we can infer that his nationality and role are being specifically contrasted with Dr K.H.G.'s. The story and title are exactly 100 words long, and in that short space there are four references to "the German guard" and five to "Dr K.H.G.", indicating consistently the contrast we are meant to infer. Event presentation is linear from action to speech to action: digging the pit, conversing and shooting. The ideological point of view slants somewhat in Dr K.H.G.'s direction: the story is "in memoriam", and we are all

expected to know this much Latin, making us Us, aligning the reader with the educated speaker. We are told that Dr K.H.G. likes to explain things, a comment about a general characteristic feature of his, while the German guard is only presented from the outside, according to how he behaves on the spot.

The guard responds to Dr K.H.G.'s question with another question, which suggests that he is trying conversationally to wrest the initiative back from Dr K.H.G. This behaviour is odd. After all, the guard has his gun, and ultimately all the power, and so he could have just told Dr K.H.G. to shut up. Dr K.H.G. has longer turns than the guard, which, under normal circumstances could be an indication of power. The guard has only two short questions and two short answers: "What of him?" "What of them?" "I know him." "Him too." He is rather puzzled by the nature of their unequal encounter: education vs power, or rather power without education vs education without power. From the start he is out of his depth, unable to understand the prisoner's behaviour in the situation. This very short story is dramatically unmodalised. Both the dialogue and the statements are categorical, there is no flicker of doubt, or desire, or duty. The narrator remains external, and refuses access to the thoughts and feelings of the characters, except in the above quoted examples. Dr K.H.G. digs a grave for a "dead" horse, inquires about "dead" poets and finally gets shot "dead" by the guard. The "object" of the short story is cumulatively death, as it can be expected by the title "*In memoriam*". Dr K.H.G. appears as an agent, digging, initiating the conversation, and ends as being the patient (victim) of the guard's action. The *parallelism* in the "grave digging scene" is remarkable. While Dr K.H.G. is digging a pit for the carcass of a horse he is also digging his own grave by the taunting questions.

Only one verb, digging, is in the progressive aspect, the others are all in simple past or present, thus digging is foregrounded. The continuous nature of the digging is contrasted with the dramatic abruptness of the questions Dr K.H.G. keeps asking and the guard's gruff reactions. Narration is in the past and all quoted speech is always direct speech, and uses the present tense, except when referring to past action. "He is the one who wrote Hyperion", "They are poets", says Dr KHG, although the poets are long dead. Here the choice of the present tense carries an optimistic message. The text is rendered cohesive by pronominal references till the last sentence where coherence can account for the guard's turning red and shooting.

The above stylistic analysis was based on Géher's translation. Now I would like to compare the two translations and the original text. In the stylistic analysis of Dr K.H.G. we attributed significance to the only progressive verb, digging. If we read the Dr H.G.K. text, we find "he dug", and two ing-forms: "goes without saying" and "turning the colour of paprika". Here one might say that turning is foregrounded, as Örkény uses joke-like reversals by turning the tale upside down at the end. No doubt both "digging" and "turning" are reasonably foregrounded elements and deserve interpretation, just like the repetition of "és" (and) in the Hungarian text. Versions of the same text may

vary in the detail but not in essentials, not in the heart of the text. I take the expression “the heart of the text” from Judy Sollosy, who writes:

“to translate a writer like Örkény, the trick is to translate the piece and not the words, the text and not the textual difficulties. After all, a piece is more than the sum of its parts. Get at the heart of the text, and take it from there.” (Sollosy, 2009)

Nowadays we are warned that we should not believe in one canonical text, but rather view a text as a moment of intertextuality. Yet that momentary constellation has a heart, something immutable, something idiosyncratic that needs to be captured in its every translation. Stylistics, the myopic view of the text, can aid the literary critic not to misjudge the heart of the text, while far-sighted literary criticism can enlighten stylistic scholars not to get lost in the detail. All that wisdom naturally, without meticulous investigation or theoretical underpinning, must accumulate in the mind of the translator to help them find the heart of the text. But let’s now read the original short story.

Örkény István: In memoriam Dr K.H.G.

- Hölderlin ist Ihnen unbekannt? – kérdezte Dr. K.H G., miközben a lódögnek a gödröt ásta.
- Ki volt az? – kérdezte a német őr. – Aki a Hyperiont írta – magyarázta Dr. K. H. G. Nagyon szeretett magyarázni. – A német romantika legnagyobb alakja. És például Heine?
- Kik ezek? – kérdezte az őr.
- Költők – mondta Dr. K. H. G. – Schiller nevét sem ismeri?
- De ismerem – mondta a német őr.
- És Rilket?
- Őt is – mondta a német őr, és paprikavörös lett, és lelőtte Dr. K. H. G.-t.

Judith Sollosy writes, “it’s not the language and not the cultural references that pose the real difficulty in translating the *One Minute Stories*, it is the stories themselves ... The stories represent a unique blend of Central-European grotesque that grew out of the need to deal with mid-century Central-European political repression. Örkény’s strength comes from describing seemingly absurd situations in a pared-down ‘scientific language’ (his expression), and the combination unexpectedly reveals to us the truth behind the seeming, hence the laughter, hence the tears” (Sollosy 2009)

It is clear that both translations get across “the heart of the text” to the reader. Still, there are interesting differences. The first striking difference is that Sollosy changes the initials, considering that in Hungarian the family name comes first, hence Dr H.G.K. Although Sollosy knows that a pared-down language is needed, her Dr H.G.K. leaves less room for ambiguity than the

original or Géher's translation. Here the guard growls, nods, uses uneducated language, Dr. H.G.K. tries, insists. Also, it can be detected that the translator is American, see the use of "guy" and the spelling of "color". The choice of words, "paprika" for red pepper, the use of "had a positive passion for", instead of the noncommittal "liked", give a certain flavour to the Sollosy text. Its vividness stems from the translator doing part of the interpretation for the reader, which some readers welcome, others find disturbing.

A translation cannot help being interpretative to some extent. It has to contextualize the original text in another language and culture. Between the various versions there must be some unavoidable mismatch, which I find salutary as it shows that nothing can stop the fluidity of texts and interpretations. A text is a site of intertextual dialogue and every reader, even every reading will notice other nuances in it. In the Hungarian text Dr K.H.G. asks: "Schiller nevét sem ismeri?" (Don't you know Schiller's name either?) This negative is very Hungarian, a verbatim translation would not fit the context. Both translators avoid the directly negative question and find ways to express the same ironic tone in English. Géher: "You possibly know Schiller's name, don't you?" Sollosy: "But Schiller. Surely you have heard of Schiller?"

The readers who have not met people in such war predicaments as the one described might think the story is entirely absurd, the characters abstruse, while readers who have had the cultural experience may find the story bordering on the realistic and the figures lifelike. We compared the translations in two groups of English majors, Americans from Columbia University, New York, and Hungarians from Eötvös University, Budapest in three years, that is three times 12 to 20 American and Hungarian students. The difference of opinion was almost unanimous. American students opted for the absurd reading and favoured the Sollosy translation, and not only for its use of American English but also for its being like a film. Shot in the nape sounded to them an especially "happy" rendering as it can be easily visualized: Dr H.G.K. was bent forward, digging, and the guard was standing behind him. They liked that the translation helped with the interpretation, that it provided a clear verbal indication that the guard was uneducated and morose.

Hungarian students generally know the original and recognise that Géher's translation is closer to it. They preferred the Géher translation on other grounds as well. Most of them are more used to British English, that is the unmarked form for them, and the story, for them, is clearly not connected with America. They also know about or can imagine the historical background; they do not need clarification and in their reading the real aspects of the story blot out absurdity. They consider the story a realistic rendering of tragic grotesqueness. Both groups like the minimalist, laconic style; but for Hungarian students and generally readers who are familiar with Örkény's style, the less is spelled out, the more intriguing, the more attractive is the text.

What the translator needs to achieve is to be faithful to the original text and yet reach the other, the target culture reader. Szegedy-Maszák quotes

Ricoeur to express this requirement elegantly: “soi-même comme un autre”, myself as another (Szegedy-Maszák 1998:67). In French those translators who stay close to the source text are called “sourciers” and those who are keen to meet target culture expectations are called “ciblistes”. Both attitudes, if practised in moderation, are justifiable, once what Sollosy termed the heart of the text gets translated. Likewise, analysts cannot go far wrong if in their search for a heart of the text stylistic scholars notice the grand design as well and literary critics pay more attention to the textual pattern.

Works Cited

- Örkény, I.: *One Minute Stories*, translator: Sollosy, J. Budapest, Corvina, 1997
- Short, M.: *Exploring the Language of Plays, Poems, and Prose*, London: Longman, 1997
- Sollosy, J. 2009, *From the Translator's Desk*,
<http://new21.wordpress.com/2009/02/14/on-translating-orkeny%E2%80%99s-one-minute-stories/> retrieved 21st December, 2009
- Szegedy-Maszák, M. “Fordítás és kánon”, In: *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, eds. Kabdebó, L. et al. Budapest, Anonymus, 1998
- Szirák, P. *Örkény István, pályakép*, Szekszárd, Palatinus, 2008

Katalin Juhász

Playing Chekhov on Antiterra: An Approach to Nabokov's *Ada*

*... somewhere... very mysteriously and
inexpressibly, a rather divine bond is
growing between us.*¹

Koncheyev's words in Nabokov's novel *The Gift* strikingly resonate with the author's relationship to Anton Pavlovich Chekhov. Nabokov, who was notorious for his picky literary diet and dismissal of highly esteemed writers, spoke of Chekhov with respect and admiration, and in a 1956 letter to Edmund Wilson, called him his "predecessor."² Yet, as he expressed in his Anniversary Notes on his 70th birthday, he found it difficult to rationalize the nature of this affinity: "I do love Chekhov dearly... however... when I imagine [him], all I can make out is a medley of dreadful prosaisms... repetitions, doctors, unconvincing vamps, and so forth."³

Indeed, at first sight, Nabokov's virtuoso compositions and ornamental epithets hardly seem comparable to Chekhov's low-key literary style that "goes to parties clad in its everyday suit."⁴ Still, aspects of their personality and genius – a shared passion for art and science, their "cosmopolitanism and commitment to individual liberation,"⁵ their ability to magically interweave odd details, their "aversion to revered platitudes," and respective negative reception due to the "aimlessness" of their art⁶ – testify to the "divine bond" between them. Moreover, Nabokov concluded his Anniversary Notes by declaring: "it is *his* works which I would take on a trip to another planet."⁷

Ada or Ardor: a Family Chronicle, published in 1969, two weeks after the writer's 70th birthday, represents such a "trip" to another planet: a cosmic and comic tale, told by the 96-year-old Van Veen, with the collaboration of his sister and lover, Ada Veen. Its action is set on Antiterra –

¹ Vladimir Nabokov, *Gift* (New York, Vintage International, 1991), p. 341.

² Simon Karlinsky, ed. *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940-71* (Berkeley, University of California Press, 2001) p. 297.

³ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York, McGraw-Hill, 1973) p. 286.

⁴ Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature* (London, Picador, 1983), p. 252.

⁵ Simon Karlinsky, "Nabokov and Chekhov," in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Vladimir E. Alexandrov (New York, Garland Publisher, 1995), 389-397, p. 392.

⁶ Karlinsky, "Nabokov and Chekhov," p. 390.

⁷ Nabokov, *Strong*, p. 286.

an anachronistic sister planet of Terra –, a dreamlike combination of America, Europe, and within that, Russia. The novel has been praised by many as the apotheosis of Nabokov's art, and denounced by some as a self-indulgent piece, a "waterlogged corpse at the stage of maximal bloat."⁸ No doubt, it is voluminous, complex, all-embracing and puzzling: a synthesis of "all that has mattered most to Nabokov,"⁹ and a journey through literary history, abounding in clever parodies, pastiches and literary jokes. A careful (re)reading of the text will prove convincingly that Chekhov's book has indeed been taken on this journey.

While Nabokov's fascination with Chekhov lied primarily in his genius as a prose writer, it is his dramatic works that infuse the narrative of *Ada*. On one hand, it is curious, considering Nabokov's relative indifference to the theatre. According to his "fundamental standpoint," the perfect play has not even been produced yet, "neither by Shakespeare nor by Chekhov."¹⁰ What interested him in Chekhov's plays was precisely their divergence from the conventions of the genre, their likeness to prose and poetry. On the other hand, Nabokov's prose works, involving elements such as sets, actors, lightning and parodies of dramatic dialogues, often strike one as being "theatrical". In the same way, Van Veen's narrative – particularly his account of the two enchanted summers spent at Ardis – conveys such a strong impression of *mis-en-scène* that he feels compelled to remind the reader that it is actually "not a scene in a play, as might have seemed ... to a spectator."¹¹ Van himself has a short-lived stage career, Marina is an actress, and adult Ada, too, abandons science to follow – and surpass – her mother's path. In addition, the lavish Ardis estate serves as the set for some of Marina's movies.

Inspired by the memories of Ardis, Van's "family chronicle" seems to recreate the atmosphere, the setting, and familiar situations of Chekhov's plays. And the multitude of allusions to and quotations from his four classics – *The Seagull*, *Uncle Vanya*, *The Three Sisters* and *The Cherry Orchard* – provide ample evidence that the exceedingly gifted lovers of Ardis Hall are not only perfectly at ease with Chekhov's oeuvre, but are well-versed in the writer's life, correspondences and the staging history of his plays. Ardis stands for the same lost Eden for Ada and Van as Moscow and the Staraya Basmannaya Street for the three sisters or the cherry orchard for Mme Ranevski. The protagonists' lives are also linked to those of Chekhov's dramas. Marina and Ada are part of the special "dynasty" of Chekhovian

⁸ Martin Amis, "The problem with Nabokov," *Guardian* (2009)

<http://www.guardian.co.uk/books/2009/nov/14/vladimir-nabokov-books-martin-amis>

⁹ Brian Boyd, "Ada," In: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Vladimir E. Alexandrov (New York, Garland Publisher, 1995), 3-18, p. 12.

¹⁰ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years* (Princeton, N.J., Princeton U.P., 1991), p. 30.

¹¹ All parenthesised references are to this edition: Vladimir Nabokov, *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (London, Penguin Group, 2000), p. 197.

actresses.”¹² Marina’s talkativeness and inclination for “drinking ... with her guests under the golden globes of the new garden lamps”¹³ remind the reader of Arkadina. Only, as opposed to the aging but gifted actress of *The Seagull*, Marina, as Ada maintains, is mediocre, “pathetic” and “second-rate” (p. 153), whom the critics “either ignored ... or lumped ... in the common grave with other ‘adequate sustainers’” (p. 336). In her determination – paying her impresario high sums “for publicity alone, plus a bonny bonus for every engagement” (p. 15) – she is closer to Nina Zarechny, the budding actress of the same Chekhov play. In a similar way as Trigorin ridicules Nina’s dreams, Demon Veen, Marina’s lover, would have only married her “on the condition she dropped her theatrical ‘career’ at once” (p. 19). Although Ada proves more gifted, the beginning of her career, like Nina Zarechny’s, is anything but triumphant: “her debut was a quiet little disaster; her subsequent appearances were sincerely applauded only by close friends” (p. 335). Her adult years bring her more success, and her looks remind one of Olga Knipper, Chekhov’s actress wife who starred in his plays in the Moscow Art Theater. This parallel is drawn by Ada herself, claiming that “in a good play... I feel cuddled in the embrace of ... the much more normal Anton Pavlovich, who was always passionately fond of long dark hair” (p. 335). Indeed, Knipper was a woman with long dark brown hair.

Konstantin Stanislavski, the Russian director and acting teacher, who staged all the four major Chekhov plays, also appears in the novel as the director of the *Seagull Theater* of Yukonsk (p. 183). Curiously, Van Veen in a later passage refers to his sister’s private drama coach as “Stan Slavsky”, adding, “no relation, and not a stage name” (p. 335).

Productions of Chekhov’s plays enjoy great popularity on Antiterra, sometimes with curious modifications. *The Three Sisters* is metamorphosed as *Four Sisters*, starring, although in different productions, both Marina and Ada. Suspecting an error on the narrator’s part would be far too simple. To the contrary, allusions to the staging of the *Four Sisters* carry multiple implications. Firstly, introducing the fourth sister as the “deaf nun Varvara” (p. 262) – played by Marina – might be an ironic hint at Chekhov’s habit of creating characters that are either hard of hearing or completely deaf.¹⁴ Such is, for instance, Ferapont in *The Three Sisters* or Firs in *The Cherry Orchard*. Secondly, adding one more sister can be interpreted as Nabokov’s mockery of the excessive number of characters in Chekhov’s plays. We also learn that the production in which Ada enacted Irina was a “somewhat abridged version” that “kept only the references to Sister Varvara, but eliminated her actual scenes,” so that the play might actually have been titled *The Three Sisters*, “as indeed it appeared in the wittier of the local notices” (p. 336).

¹² Vladimir V. Shadurski, *Intertekst russkoi klassiki v proze Vladimira Nabokova: Uchebnoie posobie* (Novgorod, Novgorodski Gosudarstvennyi Universitet im. Iaroslava Mudrogo, 2004), p. 76.

¹³ Nabokov, p. 166.

¹⁴ Shadurski, p. 81.

This information manifests Van Veen's familiarity with the less known details of the making of *The Three Sisters*. Some research into Chekhov's correspondence unveils the difficulties he had with his work: "What I am writing is not a play, but a jumble. Too many characters – I may end up all confused and drop the whole thing."¹⁵ In another letter, addressed to Vera Komissarzhevskaya – a celebrated Chekhovian actress – he laments that the play "has turned out dull, protracted and awkward; I say – awkward, because, for instance, it has four heroines and a mood, as people say, gloomier than gloom itself."¹⁶ Conversely, the elimination of Varvara's scenes can be interpreted as a parody of Chekhov's device of introducing characters who never appear on stage. Hence, Varvara, the neurotic, "garrulous *originalka*" (p. 336) is an analogy of Vershinin's unseen wife, who is described by Tuzenbach as "a bit crazy, with her hair in a long braid like a girl's," and "always talks in a high-flown style."¹⁷ Ironically, Marina, who "was an adequate Mme Ranevski" (p. 93) by nature, resembled the coquettish heroine of *The Cherry Orchard* even in a nun's costume – at least in Demon Veen's opinion. As we learn, in *Four Sisters*, Varvara "comes in Act One from her remote nunnery, Tsitsikar Convent" (p. 337). In an ensuing passage Demon announces that he "managed to trace Marina to Tsitsikar – flirting there with the Bishop of Belokonsk" (p. 344). Still, it was this role, with the "singsongy devotional tone" of the nun that Marina, however flirtatious a woman and mediocre an actress, "rendered so irritatingly well" (p. 337).

Another alteration in the Antiterranean adaptation of *The Three Sisters* is that Ada, cast as Irina, is "a telegraph operator in one act, a town-council employee in another, and a schoolteacher in the end" (p. 336). In the original play Irina only works in the town council in Act III, and by the time she is about to commence her career as a teacher, the drama is over. Besides, it is only in the *Four Sisters* that Old Basmannaya Street becomes "Bushman Road, lined on both sides with workshops and garages" – unless it is merely Ada's way of demonstrating that her mother "improvised quite a bit, bless her soul" (p. 337). Improvising is not alien to Van either, who changes Masha's name to "Marsha" (p. 336), just as he re-baptizes Firs of *The Cherry Orchard* as "old Fierce" (p. 93).

Van's account of the production of the *Four Sisters* on Antiterra is also suggestive of Nabokov's authorial self-irony, regarding his own way of constructing *Ada*. As Van explains, in the first edition of his play "Tchechoff (as he spelled his name when living... at execrable Pension Russe, 9, rue Gounod, Nice) crammed into the two pages of a ludicrous expository scene all the information he wished to get rid of, great lumps of recollections and

¹⁵ Anton P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* (Moscow, Nauka, 1980), Vol. 9., p. 3121. (The translation is mine. JK.)

¹⁶ Gordon McVay, ed., *Chekhov: A Life in Letters* (London, The Folio Society, 1994) p. 261.

¹⁷ Anton P. Chekhov, *The Three Sisters*, <http://www.ibiblio.org/eldritch/ac/sisters.htm>

calendar dates” (p. 338). The first three chapters of *Ada*’s Part I impose a likewise “impossible burden” on the reader.

The spontaneous replaying of Chekhovian episodes is of an intimate nature for Ada and Van, asserting their inseparability that defies geographical distance. Van, knowing the Russian playwright’s works by heart, poses literary riddles to Ada who proves to be an equal partner in the game. Consequently, entire episodes of the novel evolve from allusions to Chekhov’s dramas. A prominent example is the transplantation of the last scene of *The Seagull* into *Ada*. During the grand picnic for Ada’s 16th birthday, the girl, angry about her lover’s attitude, calls out in a shrill voice: “‘Van!’ ... ‘I want to say something to you, Van, come here.’” (p. 215). Her words, meant to draw Van aside to talk to him in private, bring a well-known Chekhovian scene into the boy’s mind: Dorn, the doctor, thinking up an excuse to draw Trigorin away from the rest of the group, in order to inform him of Trepliev’s suicide. Wishing to elude an uneasy confrontation, Van makes use of his quick memory, and interrupts Ada by quoting – almost literally – Dorn’s lines:

DORN.

(flipping through a literary review, to Trigorin) Here, a couple of months ago, a certain article was printed... a Letter from America, and I wanted to ask you, incidentally *(taking Trigorin by the waist and leading him to the front of the stage)*, because I’m very much interested in that question... (p. 215)

Bright Ada, who instantly recognizes the origin of the quote, continues the dialogue in Dorn’s style, but “with an angry flick of the wrist” (p. 215), showing her disapproval of Van’s way of acting.

Another example of the siblings’ private adaptations of Chekhov takes us back to *The Three Sisters*. During their second summer at Ardis, despite the glow of their love, Van feels an “undercurrent tension” growing between them. At that time, he is neither aware of its cause, nor is he able to bring himself to interrogate the girl. He finds himself in a parallel situation with Tuzenbach in the final act of Chekhov’s play. The Baron, after a delicate scene with Irina, leaves to fight a duel with his challenger. Before stepping out of the room, he is about to say something important (and final, since he will be killed in the duel) to his beloved but, changing his mind, he dismisses it with a trifle. In the last moment of an uneasy encounter between the young lovers of Ardis, Van fills in the void with Tuzenbach’s words:

‘Ada!’ he cried.

She looked back, before unlocking her (always locked) door.

‘What?’

"Tuzenbakh, not knowing what to say: "I have not had coffee today. Tell them to make me some." Quickly walks away.'¹⁸
"Very funny!" said Ada, and locked herself up in her room. (p. 185)

Bringing Chekhov into play in moments of "despair" alternates with humorous invocations of the playwright's works. For instance, Ada's imitation of Irina's desperate exclamation: "Where, where has it all gone? ... I don't remember the Italian for 'ceiling' or, say, 'window'..." makes Van mimic "a mad prompter," and answer the rhetorical question, adding, for the sake of rhyme, the Russian word for sister: "*Finestra, sestra*" (p. 336).

The literary game works well even with vaguer allusions – although on such occasions Van generously provides Ada with some clue. Once, musing about the possible future of their incestuous love, he makes the following proposal to his sister:

...at the worst we shall live quietly, you as my housekeeper, I as your epileptic, and then, as in your Chekhov, 'we shall see the whole sky swarm with diamonds' (p. 153).

"Your epileptic" refers to Dostoyevsky, and the second half of the sentence is a parody of the repeated refrain of Sonia's vision of heaven in the closing scene of *Uncle Vanya*: "We shall rest. We shall hear the angels. We shall see heaven shining like a jewel."¹⁹ As a response, Ada lays her "dolent head on his shoulder" – just as Sonia kneels down before Uncle Vanya and lays her head on his hands – and wittily inquires: "Did you find them all, Uncle Van"? (p. 153)

The investigated aspects of Chekhov's presence in *Ada* illustrate that his dramaturgy, correspondence, as well as his biography have a significant place in the consciousness of Nabokov's characters. Invocations of Chekhov fulfill various functions: they can serve as a source of irony, an anticipation of a subsequent event, and most frequently, appear as a wonderful game of two people who are on as intimate terms with the great works of literature as they are with one another. Yet, one cannot say that these quotations are simply the result of a postmodern play. According to Nabokov's conviction that a "good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader,"²⁰ allusions to his predecessor may well be regarded as his advice for the "good reader" to rediscover Chekhov's plays. Perhaps, these rereaders will agree with Nabokov's prediction that "in the twenty-first century, when I

¹⁸ TUZENBAKH [*not knowing what to say*]: I didn't have any coffee this morning. Ask them to make me some [*goes out quickly*], in Anton P. Chekhov, *The Three Sisters*, <http://www.ibiblio.org/eldritch/ac/sisters.htm>

¹⁹ Anton P. Chekhov, *Uncle Vanya*, <http://www.gutenberg.org/etext/1756>

²⁰ Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature* (New York, Harcourt, 1980), p. 3.

hope Russia will be a sweeter country than it is just now, Gorki will be but a name in a textbook, but Chekhov will live as long as there are birchwoods and sunsets and the urge to write.”²¹

²¹ Nabokov, *Lectures on Russian Lit.*, p. 250.

Kenyeres János

Illusion of Freedom: The Reality of Border Crossings in Imre Kertész's "Sworn Statement" and Péter Esterházy's "Life and Literature"

"The ascendant feeling in Eastern Europe now is that a collective ideology is no longer good enough for human dignity," Northrop Frye claimed in his posthumously published book, *The Double Vision*, in 1991.¹ "We believe in nothing now," wrote Imre Kertész in the same year.² Indeed, the various forms and "shades" of dictatorship in the twentieth century in Central-Eastern Europe made most people sceptical to any large, collectivist ideologies by the end of the millennium. Why believe in yet another social concept which might ultimately turn against you, as it happened so many times in the past? This, however, did not mean that people were generally indifferent to social ideas; the social-political background to their desires and aspirations was in the making. From the mid-1980s, the word "democracy" was the topic of everyday conversation, and the word "freedom" was something people desperately wanted to experience. The two short stories under investigation in this paper demonstrate the traps of this powerful desire for a better social system, a system that would bring personal freedoms and provide a sense of dignity, and show the tragic disillusionment caused by remnants of old dictatorial constraints and the individual's reflexes of fear and indifference, which are too deeply implanted in the mind of a whole generation to be suddenly swept away.

When Imre Kertész published his short story "Sworn Statement" ("Jegyzőkönyv") in 1991, he had been a neglected figure of contemporary Hungarian literature for decades. It would be an exaggeration to claim that he was completely unknown to the public, but essentially his name did not sound familiar except to a small circle of readers and fellow-writers. When *Fatelessness* (*Sorstalanság*) was published in 1975, it went largely unnoticed. His works reached a small readership or ended up in his drawer. Kertész earned a livelihood with less challenging work, such as producing comic plays for theatres. This form of living, the rejection of popularity and acclaim,

¹ Northrop Frye, *The Double Vision: Language and Meaning in Religion* (Toronto, University of Toronto Press, 1991), p. 9.

² Imre Kertész, "Jegyzőkönyv" in Imre Kertész and Péter Esterházy, *Egy történet* (Budapest, Magvető, 1993), p. 7. The short story has been published in English as Imre Kertész, "Sworn Statement: A True Story" translated by Tim Wilkinson *Hungarian Quarterly* 42/163 (Autumn 2001) 45-58. The above quote is on page 45. Subsequent references are also to this latter edition.

was an integral part and essential ingredient of his existence as a writer. As he later explained:

Can one imagine greater freedom than that enjoyed by a writer in a relatively limited, rather tired, even decadent dictatorship? By the nineteen-sixties, the dictatorship in Hungary had reached a state of consolidation that could almost be called a societal consensus. The West later dubbed it, with good-humored forbearance, "goulash Communism". It seemed that after the initial foreign disapproval, Hungary's own version quickly turned into the West's favorite brand of Communism. In the miry depths of this consensus, one either gave up the struggle or found the winding paths to inner freedom. A writer's overhead, after all, is very low; to practice his profession, all he needs are paper and pencil. The nausea and depression to which I awoke each morning led me at once into the world I intended to describe.³

Motivated by such convictions, Kertész refused to make any concessions to the demands of the prevailing regime and chose to remain out of the limelight. His hermitage was a fundamental prerequisite for his art.

In this context, in retrospect, it seems rather odd that a multitude of prominent cultural figures, including critics, were suddenly prompted to claim friendship with him when he was awarded the Nobel Prize for Literature in 2002. The truth is the Nobel Prize came as a total surprise. If there was any speculation in 2002 as to which Hungarian author would be the most likely candidate to receive this honour, the majority of the literary world would have named Péter Esterházy. His short story "Life and Literature" ("Élet és irodalom") will be the second one investigated in this paper.

Esterházy emerged as one of the leading figures of a generation of writers who established their name in the 1970s. His innovative prose, complex narrative technique, constant reflections on language and use of puns, frequent literary allusions and citations from other literary works, combined with a remarkable sense of humour and a sharp critical attitude to the awkwardness of the age, were revolutionary at the time, rendering him a daredevil of sorts in the last few decades of twentieth-century Hungarian fiction. The descendant of one of Hungary's most distinguished aristocratic families, tracing a history of counts and princes, and a brother who was a famous football star in the late 1970s and early 80s, Esterházy's popularity was established by virtue of his talents and these fortunate circumstances.

The two stories, each roughly thirty pages in length, were jointly published in 1993 under the title *Egy történet*, meaning "One Story," also

³ Imre Kertész, *A stockholmi beszéd 2002* (Budapest, Magvető, 2002); in English: Imre Kertész, *Nobel Lecture*, translated by Ivan Sanders <http://nobelprize.org/literature/laureates/2002/kertesz-lecture-e.html>

allowing the meaning “A story” in the Hungarian language. The title implies that the two short stories are actually one, either because the two texts tell the same story or because the two texts are not two but one. Perhaps we come closest to defining the work by saying that essentially the same story is told from two different perspectives in the form of one book.

Interestingly, Esterházy’s tribute to Kertész’s “Sworn Statement” was not the first one by a Hungarian writer. Mihály Kornis, a celebrated writer, read Kertész’s story on the newly established Kamra stage of Katona József Theatre in 1991. Kertész’s short story was published in June 1991 in the journal *2000*; Kornis began his onstage readings of the story on October 19th of the same year. This “rather unusual gesture” by a fellow-writer prompted the Hungarian writer, Pál Závada, to publish a short article on the event, claiming that although Kertész’s short story is “shockingly beautiful ... nobody would normally stand on stage for a rival out of filial or friendly respect.”⁴ It was after these events that Esterházy published his own short story, also in the journal *2000*, before the joint publication of the two short stories in *Egy történet* in 1993.

In terms of plot, Kertész’s story describes a train ride from Budapest to Vienna in 1991. It is interesting to note that while in *Fatelessness* the train ride is from presumed freedom to Nazi concentration camps, in this case the journey is to lead to presumed freedom.⁵ The narrator, who happens to be a writer, is to travel to Vienna to meet an official at one of the Ministries there. More importantly, however, his visit is motivated by the desire to experience and enjoy the new freedom created by the “circumstances”, as he puts it, the atmosphere of the political climate following the tearing down of the iron curtain. We learn of the narrator’s patient, whom he must leave behind because of the journey. The narrator develops a terrible toothache, submerging him in a nightmarish encounter with his Messiah, who virtually intertwines him with the image of a dirty beggar, infiltrating his apartment through the peep-hole. His patient dies by the morning. The night before the trip to Vienna, the narrator goes to a concert hall for a performance of Verdi’s *Requiem*. Next morning he goes to the railway station; hurries to catch the train; he is indifferent to the beggars marking his way. He confesses that he is in lack of love – he has no love in him, as he puts it – and all he wants is a sense of security. He gets on the train to Vienna and is glad to have nobody sitting next to him. On the train he reads Dali’s *Diary of a Genius*. When passing through an industrial town, he looks out of the window to perceive the bleak and meagre landscape. On approaching the border, the customs officers appear in the carriage. The narrator decides to conceal the true amount of foreign currency with him, but his lie is soon uncovered: the customs officer points at his pocket in which the cash is

⁴ Pál Závada, “Az előttünk szaladó bárányt követni: Kertész Imre: Jegyzőkönyv” *Színház* (December 1991), p. 1. (My translation, J.K.)

⁵ See György Vári, *Kertész Imre: Buchenwald fölött az ég* (Budapest, Kijárat, 2003), p. 147.

hidden. The bills are immediately seized together with his passport. The narrator doesn't understand why he lied about the money. He attempts to get his passport back but without success. He is ordered off the train, asked to sign the statement drawn up on the incident. While waiting to be called into the office to sign the statement, he feels only indifference to the man who was also forced off the train. He feels no sympathy, there is no love in him. The preceding flow of events is grasped in his mind only at the point when he is asked to sign the statement. The customs officer did not inform him of the foreign currency regulations (which would have been his obligation), and the narrator was not offered the opportunity to consider his options. His reflexes, conditioned by the coercive forces of dictatorships he had to suffer throughout his life, prompted his lie about the money when he was suddenly questioned. He must ask for permission to take the international express train back to Budapest – the rules do not allow someone to get on an international train for domestic travel and the border station is in Hungary. The border guard commander scans the narrator from head to foot contemptuously but shows understanding for his predicament and allows him to get on the train. The narrator concludes that this man has love in him. He has a valid return ticket for the Budapest-Vienna trip, but he must pay a surcharge. He does not ask why and simply pays the fine. On the journey back to Budapest, the narrator is overcome by shame and embarrassment; he feels he has become invulnerable – a dead body carried home on the train. His self-accusation still resounds in the reader's ears: "Where had I got the idea that I could travel to Vienna? Why did I think that I could do something other than what I have done up till now? Up till now I have lived like a captive, hiding my thoughts, my talent, my essential being, for I knew full well that here, where I live, I can only be free as a captive."⁶

Quite naturally, no summary can do justice to Kertész's story, whose intricate language, sophisticated web of images and detailed observations and descriptions make it incomparably more complex even in terms of its plot than outlined above. The story acquires even deeper complexity when juxtaposed with Péter Esterházy's work, who wrote his version on the same theme; the two stories mirroring and supplementing one another.

In terms of structure and the elements of plot, the stories share basic features: before the primary story folds out, both writings make mention of the narrator's bad health, the death of someone, listening to classical music, the description of the railway station and the people there, the speaker's lack of love, his sheer relief of not having to share the seat with someone on the train, reading a book on the train, looking out of the window to describe the bleak landscape, going through customs clearance, dialogue with the customs officer, failure to tell the truth about the amount of money taken out of the country, the humiliating situation the narrator gets and partly drives

⁶ Kertész, "Sworn Statement" p. 58.

himself into, the continuation of the journey (in one way or the other), and a feeling of shame and embarrassment in conclusion to the events.

The basic and most obvious difference as far as the two plots are concerned is that Esterházy's narrator does not have to get off the train; he is allowed to continue his journey. Thus, although the "histoire" behind the text is determined by the absurd order of chance, both texts revolve around the possibility of humiliation, and it is in the light of this threat that both works focus on the narrators' thoughts, actions and reactions. The price Esterházy's narrator pays for being allowed to continue the journey is not less than the burden carried in the story of Kertész: he is not humiliated in the same, systematic way and his violation of the rules is eventually overlooked. But, in return, as he steps out of the formal relationship between equal parties, he enters into an absurd and ridiculous child-adult relationship with the customs officer: "Next time I should pay attention to the denominations as well; yes, I answered immediately, shining like a good student, and please don't be angry. Yes, [I said it] in this way: I apologize and please don't be angry."⁷ In this way, Kertész's humiliation is countered by Esterházy's self-humiliation, resulting in a tragicomical loss of dignity.

As Zoltán Kenyeres has observed, Kertész's language is like a one-line drawing by the famous Hungarian graphic artist, Béni Ferenczy, in which "the miracle is not that he learned to draw with his left hand when suffering paralysis on his right side, but that his line-drawn figures expressed all the achievements of the feverish experiments of the previous decades. This prose, using apparently simple devices, contains virtually all the technical accomplishments of modern narration: the clear simplicity encloses what is unspeakably complicated." In contrast, Esterházy's language is much more complex, "the associational ramifications and constant reflections on language and on its counterpart, Kertész's text, render its fabric looser and still, as far as the depicted objective world is concerned, more crowded. Like on the canvas of the Cubists, full of forms and shapes, the figure of a guitarist appears from among the unrecognizable and heavy multitude of objects."⁸ While Kertész's work reveals a more simple narrative technique in presenting the chronological order of events, Esterházy's narrative breaks up the linearity of time by its constant backward and forward movements. It is partly due to this treatment of time and partly to Esterházy's puns and language-oriented approach to the world that his plot, once put together, is simpler, having fewer constituents than the structure created by Kertész. As Ernő Kulcsár-Szabó has noted, Esterházy's prose signals a view in which "personality is primarily constituted not between the self and the world, or between consciousness and reality, but in the linguistic

⁷ Péter Esterházy, "Élet és irodalom," in Imre Kertész and Péter Esterházy, *Egy történet*, pp. 72-73. (My translation, J.K.)

⁸ Zoltán Kenyeres, "Kertész Imre: Jegyzőkönyv – Esterházy Péter: Élet és irodalom," in *Korok, pályák, művek* (Budapest, Akadémiai, 2004), pp. 391-392. (My translation, J.K.)

nature of experiencing the world; in the recognition that language precedes objects because you can have your world, time experience and history only if you have language.”⁹

In contrast, however, Kertész’ method of sequential narration is not simply applied for the sake of convenience, nor is it an attempt to retain a pre-modern technique for its own sake; it is in fact a deliberate act serving an ethical purpose. It compels the author to fill out each and every minute of time encountered by his hero. Kertész’s assertions concerning the narrative technique of *Fatelessness* apply to the short story “Sworn Statement” as well:

I, too, might have wanted to produce a showier fiction. For example, I might have tried to break up time in my novel, and narrate only the most powerful scenes. But the hero of my novel does not live his own time in the concentration camps, for neither his time nor his language, not even his own person, is really his. He doesn't remember; he exists. So he has to languish, poor boy, in the dreary trap of linearity, and cannot shake off the painful details. Instead of a spectacular series of great and tragic moments, he has to live through everything, which is oppressive and offers little variety, like life itself.¹⁰

Although it is highly disputable whether the writer is indeed able to describe sequentially every small detail that is experienced by his (or her) hero, Kertész’s conscious effort cannot go unrecognized. It is the result of this attempt that the writer is able to focus on his selected details with great precision, providing a thorough insight into the characters’ internal life and subtle mental processes.

As indicated above, in terms of the chronology of the works, Kertész’s short story was written first – Esterházy created his own text in response. This latter is both a continuation, or perpetuation of Kertész, and another version of basically the same story. We may also argue that it offers a new aspect of the same (or at least substantially the same) series of external events which, in turn, presupposes the old theory that art reflects life. Indeed, Esterházy’s story is entitled “Life and Literature”, but it is soon revealed that the phrase is not to be interpreted in this traditional sense, as literature reflecting life, but the other way around: life imitating literature (a concept deriving from a separate tradition; Oscar Wilde explored the idea in “The Decay of Lying”, as he said: “Life imitates art far more than Art imitates life”¹¹). It is only halfway through Esterházy’s text that the narrator (who also happens to be a writer) realizes that what happens to him on the train

⁹ Ernő Kulcsár-Szabó, *Esterházy Péter* (Pozsony, Kalligram, 1996), p. 43. (My translation, J.K.)

¹⁰ Kertész, *Nobel Lecture*.

¹¹ See Oscar Wilde, *The Artist as Critic*, ed. Richard Ellman (Random House, New York, 1969), p. 307 and p. 311.

has already happened elsewhere, in one of his readings, namely in Kertész's "Sworn Statement". If we take the notion further, life as such appears only as a represented reality in Esterházy's text; we witness how literature imitates literature.

In this sense, the two short stories do not depict border crossings merely on the level of the plot; there is another, at least as vital border crossing going on in between the texts. This latter process well precedes the seemingly conscious realization of Esterházy's narrator that what he experiences on the train has already occurred in another work of literature; at that point of the narrative, the text had already crossed its own borders, and entered Kertész's text. The first citation from Kertész's short story is even marked with quotation marks on page 5, only to be subsequently omitted in the course of the narrative – true to postmodern practice.

The following excerpt borrows whole sentences from Kertész, the deviations from the "original" Kertész-text being quite trivial, like the past tense used, the title of the book read by the narrator, or a casual interrogative sentence. So what follows is mostly Kertész's text with minor modifications, as if copied by an absent-minded scrivener, until the exclamation "No" is heard:

One of the grey-uniformed officers stepped up to me, a dark, brisk chap. Hungarian customs, he announced. He asked me for my passport in an impassive tone, modestly, like someone who attributes no importance to himself. And yet: as I am handing over my passport, hardly raising my head from the book, Dubin is in trouble, he does not feel the rhythm of his sentences, quite inexplicably and just as irrationally as the sun shines outside, the thought flashes through my mind: this man has no love in him. Perhaps he is a writer too? The lingering impact of Malamud's book, perhaps, an intuition of my own narcissistic child's and artist's soul, ever thirsty for love, rendered at once defenceless and vulnerable. In the meantime the man has evidently finished; he snaps the passport shut and is just about to hand it back when, still in the same impassive tone as before and yet somehow in a great hurry, from which it may only be my sense of hearing, freshly honed on Bernard Malamud, that picks out a hint of underhandedness, he asks straight out how much foreign currency (or exchange: I shall probably never learn to tell the difference) I am "taking out", as he puts it.

No. How much Hungarian money do I have on me, he first asked, in a gentle voice. I emerged from the book and cheerfully gave the customs officer a somewhat loony grin, as if to ask: what's up dude. Somewhat idiotic, free son of a free country. How much could it be? – I ponder in good spirits, because why should I have to know off the top of my head, it is as much as it is, and I am willing to immediately account for it. The man, about my age, wearily passed

his hand over his hair and quietly nudged a sentence, namely, that he was going to inform me of the prevailing currency and foreign exchange regulations, the upper limit of the amount that may be taken out of the country and the amount which is already subject to a permit.

I quickly shut my eyes to find myself at the end of the world, dear mommy, help me, this last time, help me, sweet mommy. Because this sentence evoked in me, damned literature, Imre Kertész's writing entitled Sworn Statement, which raises (or rather pushes and thrusts) such a customs tale into a life interpretation. Foreign currency over the permitted amount, forced off the train at Hegyeshalom, etcetera. What materialized behind my closed eyes was not the picture of my mother but a much more desperate vision, the image of Imre Kertész. I saw him, his tall, bent and heavy stature, like a counter Michael Kohlhaas, who is no longer in search of his truth, as his truth has already found him, I saw his sentences one by one, those slow, bent and heavy sentences, as they were irresistibly staggering towards the ultimate comprehension of truth; and in the meantime my colleague has concluded his journey; now he understands his life.¹²

It is in this imitating, copying, modifying, editing, supplementing, re-living and re-writing of Kertész's text that Esterházy's own story emerges as a separate and yet co-existing entity. The act of copying, or rather, merging with the Other – the other text – does not merely extend to the borrowing of phrases, sentences and paragraphs, and to the structural constituents of the work. It also manifests itself in taking over ideas from the other story. The above-quoted concept of life imitating literature is also borrowed from Kertész's story. In one part of his text, Kertész quotes a few sentences from his novel, *The Failure (Kudar)*, which are mentioned as "my own prophetic words", serving as the antitype of the customs officers' questioning of the hero of the short story. It is only a fleeting remark in Kertész, taken up and elaborated by Esterházy; what is hardly noticeable in Kertész' work becomes obvious and laden with gravity in Esterházy's prose.

In addition to citations of his own work, Kertész's short story cites sentences and fragments from other authors as well, such as Sophocles, Camus, Chekhov, Kafka and Wagner. These citations of Kertész bring the text into direct connection with the quoted works, shifting the work's scope of relevance from the world represented by it to its interrelations within literature. This process is further complicated by Esterházy who, in turn, quotes Kertész's citations in his own short story. Moreover, recent analyses of Kertész's and Esterházy's works have revealed a number of connections to

¹² Esterházy, "Élet és irodalom," pp. 67-69. (My translation, J.K. based on "Sworn Statement," pp. 49-50.)

third works, which also apply the same citations. And that is not all: it is not only Esterházy who quotes Kertész's citations; Kertész also borrows from Esterházy in this respect, as the statement "A person is always somewhat at fault," taken from Camus's *The Stranger*, had already been used by Esterházy in *Helping Verbs of the Heart* (*A szív segédigéi*), first published in 1985.¹³

Citation is probably as old as literature. In earlier times, too, alien texts were often inserted or imitated. The borrowed or cited text became an integral part of the given work, but it usually remained clearly discernible from the main text. We find an abundant number of examples in the Bible or in the Homeric epics that demonstrate the extensive use of citations and cross-references in ancient times. The idea that each text exists in relation to other texts constituted one of the key concepts of modern literary criticism and is a dominant concept of the postmodern approach. As Julianna Wernitzer claims, "In terms of ontology, literary texts define themselves through other texts even unintentionally,"¹⁴ that is even without using imitation or citation. The intertextual methods of classical modernity established a direct dialogue between texts, but retained the autonomy of the given work. The avant-garde attempted to escape from tradition and interdiscursivity, while the postmodern, realizing the impossibility of breaking away from intertextuality, makes it infinite. Texts tend to discuss their genesis, and the outside world continually gives way to the internal world of the text.¹⁵

The intertextual relations of the two short stories have been thoroughly analysed by Zsuzsa Selyem and Sára Molnár, mapping out an extremely complex web of allusions in both the works of Kertész and Esterházy, extending well beyond the interrelations between the two texts. In this regard it is worth mentioning that when the short stories were read out by their respective authors in 2003 in *Vígyszínház*, the Comedy Theatre of Budapest, Kertész dropped most of the citations used in the printed version of his text. This is not only interesting because it raises the question as to which version is to be considered as the authoritative and final one, but also because these deletions point to Kertész' insistence on linearity over intertextuality, the latter obviously putting the reader or listener off the sequential unfolding of the incidents described. In other words, for Kertész the self-referentiality of the text carries more importance than its intertextual relations.

In Esterházy's work, the various time levels juxtaposed against one another make the story multifaceted and complex, reminding the reader of the importance of interrelations, but the narration, nevertheless, has its

¹³ See Esterházy, *A szív segédigéi – Helping Verbs of the Heart* (Budapest, Noran, 2005; Hungarian-English bilingual edition), pp. 10-11.

¹⁴ Julianna Wernitzer, *Idézetvilág: avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője* (Pécs, Jelenkor, 1994), p. 13. (My translation, J.K.)

¹⁵ See Wernitzer, pp. 15-16.

inevitable internal chronology, as the reader proceeds from page to page. During this progress, going from word to word, the reader is confronted with a peculiar transformation of the text. By the last few pages of the book, Esterházy's concern with language, his interest in puns, give way to a kind of narration which is more and more preoccupied with the represented reality, that is, the train ride and its consequences for the narrator. In this manner, Esterházy's text begins to assimilate to Kertész's narrative technique. However, the text does not lose its integrity due to this transformation. On the contrary, while it becomes increasingly concerned with the events, circumstances and inner thoughts and feelings depicted, rather than with the language describing this extra-textual reality, Esterházy's narrative grows away from Kertész's story exactly on this level. It is in assimilation to its model that the story begins to live its own life. The concluding part, again, extensively borrows from Kertész, but even so it is a distinctly different text:

Slowly, very slowly, a sense of shame spreads through me; it starts in the toes, passes through pit of the stomach into the throat, and swirls towards the brain. But it went on more drearily. Down-hearted I returned to the book. When I carelessly looked up again and caught sight of my man [the customs officer] as he was virtually running on the corridor, well, at that moment my heart almost stopped beating; I had such a scare that I even had to rub my chest. I was as much frightened as in the old days, of the Danube, over and over again. This was the moment I undeniably discovered that I had fear. The fact that I had it, still had it. In the same way that I have lungs, a liver and a brain. You cannot have fear occasionally; you can have fear only perpetually. This is how it's going to be.

Yes, the cup is not full, I will sustain more wounds. And I haven't lost my tolerance, I am vulnerable. I am not lost, but I may find myself lost at any moment. I am travelling on the train. I am not dead. More like a wild beast, I am alert and watching.¹⁶

Esterházy reveals to us the joint performance of a ventriloquist, trickster and magician. He uses Kertész's words, turns them inside out, and in the final outcome, the voice we hear is his own. At the same time, his narrator, who has been ironic all the way through, by the end turns pathetic, while Kertész's narrator, whose voice has alternated from the ironic to the tragic and back again throughout the whole story, eventually ends on an ironic note:

I have lost my tolerance, I can be wounded no more. I lost. To all appearances I am travelling with this train, but the train is now

¹⁶ Esterházy, "Élet és irodalom," pp. 73-74. (My translation, J.K., based on Kertész, "Sworn Statement," pp. 57-58.)

merely transporting a corpse. I am dead. (For the final consummation and for me to feel less lonely, my last wish was that on my grave or my urn, or whatever should remain of me, if not as a sign of my rehabilitation then at least of forgiveness, a customs officer should lay a single flower stem...)¹⁷

Kertész's text is pervaded by irony, disillusionment and self-pity, while Esterházy's is both a tribute to Kertész and its withdrawal by the ironic treatment of the original text for the sake of establishing its own autonomy. Kertész's repeated phrase, "I have no love in me" (in Hungarian: "nincs bennem szeretet") is based on the famous *Hymn of Love* in St. Paul's first letter to the Corinthians: "If I speak in the tongues of men and of angels, but have not love, I am a noisy gong or a clanging cymbal. And if I have prophetic powers, and understand all mysteries and all knowledge, and if I have all faith, so as to remove mountains, but have not love, I am nothing." Kertész's sentence, "I have no love in me" is four times cited by Esterházy. Both stories describe the impossibility of living freely after the long decades of dictatorship. Kertész re-writes the original statement drawn up by the customs officers (the Hungarian word for customs officer reminds one of the Biblical publicans, or tax collectors) and says that the only thing we can believe in is the power of a confession. If Kertész's story is a confession, then Esterházy's is also a confession by virtue of its genesis. In this way, both texts are confessions of the sin of rushing into a false belief in personal freedom when it is not attainable, and also of the sin of living without love and charity. Kertész claims "I have no love", to which Esterházy responds: "I have fear". The reader is filled with a sense of catharsis at this recognition of the sad and unredeemable nature of the human condition. Redemption, if possible, comes from outside the texts; watching the writers' look more closely on the recording of the authors' reading of their own works in *Vígszínház*, one finds that, despite all the disillusionment inherent in the texts, there is still some room left for hope, charity, and even for love.

¹⁷ Kertész, "Sworn Statement," p. 58.

GÉHER ISTVÁN MUNKÁINAK BIBLIOGRÁFIÁJA

1960-2009

1960

- [1] Géher István. Aktualitás és hagyomány In: *Filológiai Közöny* 1960. (6. évf.) 3-4. sz. 456-462.

1963

- [1] Géher István. Hagyomány és hagyománytagadás a mai angol kritikában In: *Nagyvilág* VIII. 1963/1. 120-123.

1966

- [1] *Gyémánttengely. A költészet napja Budapesten 1966.* A fordítók között Géher István. Budapest, Szépirodalmi, 1966.
- [2] *Nem féliünk a farkastól. Modern amerikai drámák.* Lektorálta Géher István. Budapest, Európa, 1966.
- [3] Thomas, Dylan. *Ősszegyűjtött versei.* Fordítják többen. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1966. (később: *Dylan Thomas versei.* Fordítják többen. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1979, 1995.)
- [4] *Vadnyugat. Huszonkét elbeszélés.* Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1966.

1967

- [1] Scott, W. *A lammermoori nász.* Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1967.
- [2] Updike, John. *Véradás.* Fordította Géher István. In: *Égtájak . Öt világrész elbeszélései* 1967. Budapest, Európa, 1967. 507-525.

1968

- [1] Austin, J. *A mansfieldi kastély.* Fordította Réz Ádám. Szerkesztette Géher István, Budapest, Európa, 1968.
- [2] *Égtájak . Öt világrész elbeszélései* 1968. Lektorálta Géher István. Budapest, Európa, 1968.
- [3] Faulkner, W. *Hajnali hajtóvadászat: válogatott elbeszélések.* Fordította Géher István et al. Budapest, Európa, 1968.

- [4] O'Connor, F. *Minden összefut. Elbeszélések.* Fordították többen, köztük Géher István. Az utószót írta Géher István. Budapest, Európa, 1968. (később: uő. *Parker háta, Ítéletnap.* Fordította Géher István In: *Amerikai elbeszélők I-II. Novellák és kisregények.* Budapest, Európa, 1985)

1969

- [1] *Égtájak . Öt világrész elbeszélései 1969.* Lektorálta Géher István. Budapest, Európa, 1969.
- [2] Hawthorne, N. *A skarlát betű.* Fordította Bálint György. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1969.
- [3] Hemingway, E. *Halál délután.* Fordította Papp Zoltán. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1969.

1970

- [1] Faulkner, W. *A hang és a téboly.* Fordította Göncz Árpád. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1970.
- [2] „Henry James: Gustave Flaubert” Fordította Géher István. In: *Írók írókról: 20. századi tanulmányok.* Budapest, Európa, 1970.
- [3] Malory, Sir Thomas. *Arthur királynak és vitézeinek, a Kerek Asztal lovagjainak históriája.* Fordította Tellér Gyula. Lektorálta Géher István. Budapest, Magyar Helikon, 1970.
- [4] *Mennyei utazás. Klasszikus amerikai kisregények.* Fordították többen. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1970.

1971

- [1] Drabble, Margaret. *Malomkő.* Fordította Borbás Mária, Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1971.
- [2] Faulkner, W. *Míg fekszem kiterítve.* Fordította Géher István. Budapest, Magyar Helikon, 1971.
- [3] Heller. J. *Megbombáztuk New Havent.* Fordította Papp Zoltán. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1971.
- [4] *Pokolkő: mai angol elbeszélők.* Fordította Bart István et al. Válogatta Géher István. Budapest, Európa, 1971.
- [5] Rhys, J. *Széles Sargasso-tenger.* Fordította Tandori Dezső. Szerkesztette és az utószót írta Géher István. Budapest, Európa, 1971.
- [6] Updike, J. *Ilyen boldog se voltam.* Válogatta Géher István. Budapest, Európa, 1971.

1972

- [1] Fitzgerald, F.S. *Az éj szelíd trónján*. Fordította Osztovits Levente. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1972.
- [2] Faulkner, W. *Vad pálmák*. Fordította B. Nagy László. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1972.
- [3] Lasker-Schüler, E. *Villogó kavics*. Fordítják többen, köztük Géher István. Budapest, Európa, 1972.
- [4] Scott, Walter. *Red gauntlet*. Fordította Bart István, Dávidházi Péter. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1972.
- [5] Warren, A. – Wellek, R. *Az irodalom elmélete*. Fordította Szili József. Lektorálta Géher István. Budapest, Gondolat, 1972. (később: Budapest, Osiris, 2000)

1973

- [1] Lowry, M. *A vulkán alatt*. Fordította Göncz Árpád. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1973.

1974

- [1] Brontë, Charlotte. *Villette/Henry Hastings kapitány*. Lektorálta Géher István. Budapest, Európa, 1974. (korábban: uő. *Villette*. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1967, 1969, 1973)
- [2] Faulkner, W. *Sartoris*. Fordította Göncz Árpád. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1974.
- [3] Faulkner, W. *Stockholmi beszéd*. Fordította Géher István. In: *Az el nem képzelt Amerika. Az amerikai esszé mesterei*. Budapest, Európa, 1974.

1975

- [1] cummings, e.e. *99 verse*. Ford. Kálnoky László, Tandori Dezső, Weöres Sándor, válogatta és az utószót írta Géher István. Budapest, Európa, 1975.
- [2] *Lélekvesztőn. Klasszikus amerikai elbeszélők*. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1975.
- [3] Milton, John. *Az angol forradalom tükre. Válogatás prózai írásaiból*. Fordította Géher István és Dávidházi Péter. Budapest, Gondolat, 1975.
- [4] Scott, Walter. *Nigel jussa*. Fordította Kászonyi Ágota. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1975.

1976

- [1] Cowley, M. *Az amerikai író természetrajza*. Válogatta Géher István. Budapest, Európa, 1976.
- [2] Faulkner, W. *A hang és a téboly/ Míg fekszem kiterítve*. Fordította Göncz Árpád és Géher István. Bukarest, Kriterion, 1976; Budapest, Európa, 1976.

1977

- [1] Faulkner, William. *Példabeszéd*. Fordította Göncz Árpád. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1977.
- [2] Faulkner, W. *Tanyán*. Fordította Papp Zoltán, Szilágyi István. Lektorálta Géher István. Budapest, Európa, 1977.
- [3] Taylor, P. *Vénusz, Amor és a féltékenység: elbeszélések*. Fordították többen. Válogatta és szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1977.

1978

- [1] Plath, Sylvia. *Zúzóadás. Válogatott versek*. Szerkesztette és az utószót írta Géher István. Budapest, Európa, 1978.
- [2] Spenser, E. *Királyi szépség, mennynél fényesebb. Amoretti/Epigrammák/Epithalamion*. Fordítják többen, köztük Géher István. Budapest, Magyar Helikon, 1978. (Később ebből In: *Angol költők antológiája*. Budapest, Magyar Könyvklub, 2000)

1979

- [1] *Az elveszett kisfiú: amerikai elbeszélők a két világháború között*. Válogatta Géher István. Budapest, Európa, 1979.
- [2] Faulkner, W. *Fiam, Absolon!* Fordította Göncz Árpád. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1979.

1980

- [1] Hemingway, Ernest. *Fiesta*. Fordította Déry Tibor. Az utószót írta Géher István. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.
- [2] Shakespeare, W. *Romeo és Júlia*. Fordította Mészöly Dezső. Az utószót írta Géher István. Budapest, Európa-MRT, 1980.

1981

- [1] Browning, R. *Epilógus*. Fordította Géher István. In: *Robert Browning versei*. Szerkesztette Várady Szabolcs. Budapest, Európa, 1981. (ugyanez a vers in: *Tébolyda-cella. Robert Browning versei*. Szerkesztette Tótfalusi István. Budapest, Európa, 1972.)
- [2] Géher István. *Mondom: szerencséd*. Versek. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- [3] Géher István. A műfordító természetrajza: helyzetelemzés. In: *A műfordítás ma: tanulmányok*. Szerkesztette Bart István, Rákos Sándor. Budapest, Gondolat, 1981. p. 61-101.
- [4] Grau, Shirley Ann. *Az utolsó benzinkút : válogatott elbeszélések*. Válogatta és az utószót írta Géher István. Budapest, Európa, 1981.

1982

- [1] *Ellenfelek: angol elbeszélők a két világháború között*. Fordította Balaban Péter et al. Válogatta Géher István. Budapest, Európa, 1982.
- [2] Welty, Eudora. *A számkivetett indián leányzó: kisregények és elbeszélések*. Fordította Borbás Mária, Udvarhely Anna. Válogatta Géher István. Budapest, Európa, 1982.

1983

- [1] Cheever, John. *A vörös bútorszállító kocsí. Elbeszélések*. Fordította Benedek Mihály et al. Válogatta Géher István Budapest, Európa, 1983.
- [2] Jackson, Shirley. *Sóbálvány: elbeszélések*. Fordította Csák Gyula et al. Válogatta Géher István. Budapest, Európa, 1983.
- [3] Géher István. Emlékezés egy szemináriumra. Kardos László fordítói műhelye. In: *Nagyvilág* XXVIII. 1983/8. 1226-1232.

1984

- [1] *VIII. Henrik udvarában. Egy korszak arculata versekben és rajzokban*. Fordította Mészöly Dezső. Szerkesztette Géher István és Kováts István. Budapest, Európa, 1984.
- [2] Géher István. In praise of story telling: Reflections on Malcolm Cowley, his life and letters. In: *The origins and originality of American culture*. Ed. Tibor Frank. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984. p. 453-465.
- [3] Géher István. *Mi van, Catullus? Versek*. Budapest, Szépirodalmi, 1984.

- [4] Géher István. Sok hűhó semmiért. In: *Magyar Shakespeare-tükör. Esszék, tanulmányok, kritikák.* Válogatta és szerkesztette Ruttkay Kálmán és Maller Sándor. Budapest, Gondolat, 1984. 581-582.
- [5] Updike, J. *Nyúlháj.* Fordította Göncz Árpád. Lektorálta Géher István. Budapest, Európa, 1984.

1986

- [1] Cowley, M. *Az eltörölt idő. Fejezetek az amerikai irodalom történetéből.* Fordítják többen. Szerkesztette Géher István. Budapest, Európa, 1986.
- [2] Faulkner, W. *Eredj, Mózes.* Fordította Géher István et al. Budapest, Európa, 1986.
- [3] Vennberg, Karl. *Megnyugtató nyilatkozat.* Fordította Géher István. In: Venberg, K. *Utolsó jelentés Szisüfoszról.* Budapest, Európa, 1986. (korábban megjelent in: *Bukfencező múzsa.* Budapest, Kozmosz, 1976.)

1987

- [1] Durrell, G. *Madark, vadak, rokonok.* Fordította Révbíró Tamás. Lektorálta Géher István és Somlyó Bálint. Budapest, Európa, 1987.
- [2] Géher István. Búcsúszavak. In: *Nagyvilág* XXXII.5. 1987. 735-736.
- [2] Géher István. Stílusgyakorlat. In: *Lélegzet* 2. Budapest, Szerzői kiadás, 1987. 74-84.

1988

- [1] Géher István. Az irodalom? In: *Duna. Egy antológia.* Budapest, Statisztikai Kiadó Vállalat, 1988. 128-31.
- [2] Géher István. Hamlet: gondolkodik, tehát...?: 'lenni vagy nem lenni'. In: *Újhold-évkönyv* 1988. 1. p. 352-361.
- [3] *Gyilkos idő. 17 sci-fi remekmű.* Válogatta I. Asimov és M.H. Greenberg. Fordította Géher István et al. Budapest, Maecenas, 1988.
- [4] Shakespeare, William. *Összes drámái 1-4. kötet.* A bevezetőt és a kísérő tanulmányt írta Géher István. Budapest, Európa, 1988.
- [5] Géher István. Shakespeare: tükör. In: *Új Magyar Shakespeare-tár. Hungarian Studies of Shakespeare.* Budapest, Modern Filológiai Társaság, 1988. 9-18.

1989

- [1] Géher István. *Mesterségünk címere: amerikai könyvek magyar olvasóknak.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.

- [2] Shakespeare, W. *Coriolanus*. Fordította Petőfi Sándor. Az utószót írta Géher István. Budapest, Európa-MRT, 1989.
- [3] Szenczi Miklós. *Tanulmányok*. Sajtó alá rendezte Géher István. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.

1990

- [1] Géher István. In memoriam W.S.; “Mit bánod már...”. In: *Újhold-évkönyv* 1990/1. 13.
- [2] *5 Shakespeare-dráma*. Fordította Eörsi István. Lektorálta Géher István. Budapest, Palatinus Könyvek, 1990. (a Cserépfalvi-kiadásban év nélkül megjelent fordításokat is G.I. lektorálta)
- [3] *Szívélyes Fahrenheit: 17 sci-fi remekmű*. Válogatta I. Asimov és M.H. Greenberg. Fordításában közreműködött Géher István. Budapest, Maecenas, 1990.

1991

- [1] Géher István. *Shakespeare-olvasókönyv: tükörképünk 37 darabban*. Budapest, Cserépfalvi-Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991.

1992

- [1] Hazai Attila. *Feri:Cukor Kékség*. Szerkesztette Géher István. Budapest, Cserépfalvi, 1992.
- [2] Shakespeare, William. *Romeo és Júlia*. Fordította Mészöly Dezső. Szerkesztette, a mű szövegét sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította Géher István. Budapest, Ikon, 1992.

1993

- [1] Géher István. Ama kései. Pilinszky János verséről. In: *Pannonhalmi Szemle* 1. (1993) 1. p. 77-78.
- [2] Géher István. Talpalatnyi átokföldje: ‘és mindig mit tegyünk?’ *Liget* V. 1993/3. 102-120.
- [3] Géher István. *Shakespeare-olvasókönyv: tükörképünk 37 darabban*. 2. javított kiadás. Budapest, Cserépfalvi, 1993.
- [4] Györe Balázs. *Mindenki keresse a saját halálát*. Szerkesztette Géher István. Budapest, Cserépfalvi, 1993.

1994

- [1] Fitzgerald, F. S. *Az utolsó cézár*. Fordította Bart István. Az utószót írta Géher István. Pozsony, Kalligram, 1994.

- [2] Géher István. A 2x2 megszállottsága. In: *Pannonhalmi Szemle* 1994 II./3. 113-115.
- [3] Géher István. *Bizonyos galambok* (vers) In: *Szerelmeink*. Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1994.

1995

- [1] Géher István. Az írásművészet titkairól, három tételben - Bevezető Raymond Carver novellái elé. In: *Mozgó világ* XXI. 1995/12. 95-96.
- [2] Géher István. Egy félrevert szonett üzenete. (Arany János: *Naturam furca expellas*)” *Liget* VIII. 1995/11. 3-7.
- [3] Géher István. Noteszlapok Vojtina hagyatékából. *Liget* VIII. 1995/9. 44-49.
- [4] Géher István. Olvasatok egy nyitott könyvből 1. *Liget* VIII. 1995/12. 13-14.
- [5] Géher István, Kukorelly Endre. “Szilvamagból nem lesz banánfa, avagy irodalom és forma” Riporter: Nagy Atilla Kristóf. In: *Műhely* (Győr) 18. (1995) 5. p. 33-36.
- [6] Géher István. Visszhangos világkép – egy látomás olvasópróbája. Berzsenyi Dániel: A közelítő tél. In: *Parnasszus* 1. (1995) 1. 69-74.
- [7] Géher István: „William Shakespeare: 129. szonett,” in *Száz nagyon fontos vers. Versek és versmagyarázatok*, szerk. Alexa Károly et al. (Budapest: Lord Könyvkiadó, 1995). 61-66.

1996

- [1] Géher István. *Anakreóni dalok*. Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1996. (Egy vers., *Anakreón dolgozószozája* megjelent: *Mozgó világ* XXII. 1996.4., *Anakreón lélektükre* in *Pannonhalmi Szemle* IV.1. 1996. *Anakreón magánszínháza* *Liget* 1996/3. *Anakreón és fia* *Liget* 1996/4. *Anakreón mint Prospero* *Liget* 1996/6)
- [2] Géher István. “majd beszélnék -- de maradjon az” *Liget* IX. 1996/10. 36.
- [3] Géher István. *Rádiókollégium*. Pozsony, Kalligram, 1996.
- [4] Géher István. *Versek*. In: *2000* 1996.4. 28-29.
- [5] Géher István. “William Faulkner: Szentély” In: *Huszonöt fontos angol regény. Műelemzések*. Budapest, Maecenas-Lord, 1996. 228-242.

1997

- [1] Carver, Raymond. *Nem ők a te férjed: elbeszélések*. Válogatta és szerkesztette Géher István. Pozsony, Kalligram, 1997.
- [2] “Géher István az irodalom mai állapotáról” Riporter: Mihancsik Zsófia. In: *Mozgó világ* 23. (1997) 9. p. 121-127.

- [3] Géher István, "Hiszek egy olvasóban: tézis és hipotézis" In: *Liget X.* (1997) 1. p.66-71.
- [4] Géher István. *Hol az a látvány? Összegyűjtött és új versek.* Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1997.
- [5] Géher István. *minor, ad se ipsum; Vojtina, messziről* (versek) In: *Mindenféléből Pantheon. Kortárs költészeti antológia.* Budapest-Dunaszerdahely, Orpheusz-Nap, 1997. 104.
- [6] Heaney, S. *Különös gyümölcs. Válogatott versek.* Fordítják többen, köztük Géher István. Budapest, Orpheusz, 1997

1998

- [1] Géher István. *Shakespeare.* (egyetemi tankönyv, 3. javított és bővített kiadás). Budapest, Corvina, 1998.
- [2] Géher István. "Új folyam": versek, 1997-1998. Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1998. (belőle versek megjelentek In: *Liget 1997/2., 3., 5., 10., 12.; 1998/2., 3., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11.*)
- [3] Géher István. Mitologikus halak jegyében: a szeretet alkímiája [Horgas Béla: A hal tréfája] In: *Liget XI.* 1998/12. 94-95.
- [4] Több szerző, résztvevő, köztük Géher István: *Visszaszámlálás. Beszélgetőkönyv.* Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1998.

1999

- [1] Géher István. Hang a némaság helyett: egy teljes térnyi pontról [Tandori Dezső: Utolsó posta Budapest]. In: *Liget XII.* 1999/2. 94-96.
- [2] Géher István. Vojtina munkanaplójából. In: *Liget XII.* 1999/4. 3.

2000

- [1] Géher István. Egy utca, egy liget. In: *Liget XIII.* 2000./ 8. 91.
- [2] Géher István. The purpose of translating. The play or the poem? Shakespeare's verbal recurrences in two Hungarian translations. In: *Neohelicon* 27. (2000) 2. . 115-122.
- [3] *Shakespeare-kollégium: tanulmányok.* Szerkesztette Hermann István, Papp István. Válogatta Géher István. Budapest, Argumentum- Eötvös József Collegium, 2000.

2001

- [1] Géher István. A műfordítás mágiája. Jegyzetek Arany János két 'hamleti' szövélyasztásához. In: *Új Dunatáj* 6. (2001) 3. p. 28-34.
- [2] Géher István. Egy felkiáltó gondolatjel: az elnémítás kottajele. In: *Liget XIV.* (2001) 4. p.48-53.

- [3] Géher István. *Némafilm*. In: *Liget XIV.* (2001) 9. 34.
- [4] Hughes, Ted. *Születésnap levelek*. Fordította Géher István et al. Budapest, Európa, 2001.

2002

- [1] Géher István. Elképzelt antológiák (Helyzetkép-adalékok az angol-amerikai esszé hagyomány utóéletrajzához). In: *Alföld* 2002. (53. évf.) 2. sz. 33.
- [2] Géher István. *Eszkendők éve - Versek 1999-2002*. Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2002. (belőle megjelent *Liget* 1999./3. ,5., 6., 7., 8., 9., 10., 12. 2001. /11., 12. 2002/1., 2. 3., 4. 10. számban)
- [3] Géher István. The mousetrap of the theatre. In: *Míves semmiségek/Elaborate trifles: Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*. Szerkesztette Ittész Gábor és Kiséry András. Piliscsaba, PPKE, 2002. p. 56-63.

2003

- [1] *Az értelmezés rejtett terei: Shakespeare-tanulmányok*. Szerkesztette Géher István, Kiss Attila Attila. Budapest, Kijárat, 2003.

2004

- [1] Géher István. A személytelen személyiség színjátéka. In: *Liget XVII.* 2004/6. 28-29.
- [2] Plath, Sylvia. *Naplók. 1950-62/ Készült a Smith College-ban őrzött eredeti kéziratok alapján*. Fordította Lázár Júlia. Szerkesztette Géher István, G. István László, Gieler Gyöngyi. Budapest, Cartaphilus, 2004. (korábbi, némileg eltérő kiadás: Pesti Szalon Kiadó, szerkesztette többek közt Géher István)

2005

- [1] Géher István. A Vérmező: történelem és lélektörténet. In: *Holmi XVII.* 2005.9. 1069-1070.
- [2] Géher István: A Magyar 'Hamlet': Arany János furcsa álcája. In: *Holmi XVII.* 2005.12. 1511-1540.
- [3] Greenblatt, S. *Génius földi pályán: Shakespeare módszere*. Fordította G. István László. Utószó Géher István. Budapest, HVG Press, 2005.

2006

- [1] Poe, E.A. *A Morgue utcai kettős gyilkosság és más rejtelmes történetek*. Fordították többen, köztük Géher István. Pécs, Alexandra, 2006.
- [2] Proulx, A. *A világ zsombékos végén*. Fordította Géher István. In: uő. *Közel s távol. Wyomingi történetek*. Budapest, Palatinus, 2006. 123-156.

2007

- [1] Atwood, Margaret. *Penelopeia*. Fordította Géher István. Budapest, Palatinus, 2007.
- [2] Géher István. *Játékos viszont-ajándék: alkalmi vers*. In: *Liget XX*. 2007/1. 86-88.
- [3] Géher István. *Környezet-szonett*. In: *Liget XX*. 2007/7. 6.
- [4] Géher István. *Turczi-tábla*. In: *Átételek. Turczi 50-50 írás*. Budapest, Tinta, 2007. 7-8.
- [5] *“Látszanak, mert játszhatók”. Shakespeare a színpad tükrében*. Szerkesztette Géher István és Tabi Katalin. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2007.

2008

- [1] Géher István. *Polgár Istók: első ének 2003-2007*. Versek. Pozsony. Kalligram, 2008.
- [2] Géher István. *Episztola: TC*. In: *Liget XXI*. 2008/3. 11.
- [3] Géher István. *Esély az esendőségnek*. In: *XXI. Liget* 2008/8. 63-71.
- [4] Géher István. *Az óra lüktet lassú percegéssel*. In: *Liget XXI*. 2008/9. 48.
- [5] Géher István. *A tragikomédia élettana*. In: *Liget XXI*. 2008/10. 2-8.

2009

- [1] Géher István. *Polgár Istók köszöntője*. *Liget XXII*. 2009/2. 93.

Megjelenés előtt:

Heaney, Seamus: *Hűlt hely. Válogatott versek*. Fordították többen, köztük Géher István. Pozsony, Kalligram, 2010

(A bibliográfiát összeállította Pikli Natália.
Köszönöm Mesterházi Mónika segítségét a kérdéses helyeknél.)

TARTALOM

GÉHER István	
XVIII. Könyvjelző	
XVIII Bookmark (Christopher Whyte fordítása)	7
FRIEDRICH Judit	
Köszöntő	8
Laudatio	9
PIKLI Natália	
Előszó	10
Preface	12
<i>Köszöntők listája/Tabula gratulatoria</i>	14
I. EMLÉK/IRODALOM	17
GÖNCZ Árpád	
Üdvözlő sorok	19
VÁRADY Szabolcs	
Parnasszus az Attila úton	20
FERENCZ Győző	
Betűk háta mögött	23
Fal választ el	24
Szétbontani visszavenni	25
Az önismeret lámpafénye	26
Egy nap hátralék	27
TAKÁCS Ferenc	
Negyven év és tizenhárom nap	28
Vizit	31
KÁNTOR Péter	
Üdvözlő sorok	32
RÁCZ Péter	
1-2-3-...-hetven	33
TÁBOR Ádám	
Mondom: szerencsét!	34
LÁZÁR Júlia	
Il migrrior fabbro	35
VÖRÖS István	
Nagy elvárások	37
FODOR Ákos	
Egyfelé menet	38
GÁL Ferenc	
Beszámoló	39

SCHEIN Gábor	
Negyven felé	40
BÁRÁNY Ferenc	
Géher István: Országúti Canto	41
Kölcsey: G.I.-nek	42
Vörösmarty: G.I. emlékkönyvébe	43
Petőfi: Géher Istvánnak	45
Ady Endre: Levélféle Géher Istvánnak	47
FALCSIK Mari	
Előszó	48
HALASI Zoltán	
Sodrófolyosó	49
PATARICZA Eszter	
Géher István születésnapjára	50
PÉK Zoltán	
Marlowe fohásza az Egekhez az angol Reneszánsz	
magyar Tudorának 70. születésnapjára	
A Year of Wednesdays	51
MESTERHÁZI Mónika	
G.I.-nak	52
Borbala FARAGO	
Get mathematical	55
LACKFI János	
Istók öccse	56
VARGA Viktor	
Skicc skurcból	57
SZABÓ T. Anna	
Erőd a hegyen	58
Tűz	59
PINTÉR Károly	
Volt egyszer egy Angol-amerikai Műhely	60
PIKLI Natália	
Prospero	65
CSORBA (LIMPÁR) Ildikó	
Ithakánk felé	66
BÖRZSÖNYI Péter	
Üvegkoporsó	69
FISLI Éva	
welldone	70
JANCSÓ Daniella	
... hol vár állott, most nyírfa nő ...	71
SCHANDL Veronika	
Csaláregény cigaretta mellett	73
DRAGOMÁN György	
A mappa	75

G. ISTVÁN László	
Különös hírmondó	77
II. MÚFORDÍTÁSOK	79
GÉHER István	
„...honnan hová...”	80
István GÉHER	
„... where from where to ...”. Transl. Christopher Whyte	81
GÉHER István	
„... van megint...”	82
István GÉHER	
„... again, again ...”. Transl. Christopher Whyte	83
GÉHER István	
„...mint nyersanyagot...”	84
István GÉHER	
„... as raw material ...”. Transl. Christopher Whyte	85
GÉHER István	
„...hullámszik, változik ...”	86
István GÉHER	
„... rippling, changing ...”. Transl. Christopher Whyte	87
GÉHER István	
Polgár Istók: 83.	88
István GÉHER	
Istók Polgár: Stanza 83. Transl. Péter Börzsönyi	89
John DONNE	
Szent szonettek I. La Corona. Dávidházi Péter fordítása	90
A.S. BYATT	
Két halak. N. Kiss Zsuzsa fordítása	91
W.C. WILLIAMS	
A csupasz fa. Kiskádár Tamás fordítása	92
Ezra POUND	
New York. Mihálka Réka fordítása	93
Egy lány. Mihálka Réka fordítása	94
e.e. CUMMINGS	
(élt bárki a szépeza városban) Varró Dániel fordítása	95
Yang XIAOMIN	
A Tajcsicsang út. Révész Ágota fordítása	97
Galway KINNELL	
Ima/ Ha valaki már rég egyedül él.	
Szlukovényi Katalin fordítása	98
NÉVTELEN ÓANGOL KÖLTŐ	
Wulf és Eadwacer.	
Nagy Andrea és Miklós Ágnes Kata fordítása	99
Wulf és Eadwacer. Képes Júlia fordítása	100

Sir Philip SIDNEY	
87. szonett. Képes Júlia fordítása	101
William SHAKESPEARE	
VI. Henrik (részlet). Fordította Imreh András	102
Lear király (részlet). Fordította Nádasdy Ádám	104
William HAZLITT	
Lear. Gárdos Bálint fordítása	109
Gyula KRÚDY	
The friends of Mr Dickens. Maráci Géze fordítása	117
III. ESSZÉK, TANULMÁNYOK	123
FABINY Tibor	
Theodráma és maszkabál: Luther és Shakespeare	125
Ágnes PÉTER	
Keats's Renaissance Sceneries	136
Veronika RUTTKAY	
S.T. Coleridge on the Character of Shakespeare	141
VELICH Andrea	
A londoni aranyművesek a középkor végén	151
VINCZE Máté	
Ekvivokáció az emelvényen	160
Géza KÁLLAY	
"What wilt thou do, old man".	
The Uneasy Pleasure of Being Sick unto Death:	
Scrooge, King Lear and Kierkegaard	167
GELLÉRT Marcell	
A legdúsabb tartomány.	
Tér-kép a <i>Lear király</i> ról kereszt-metszetben	183
FÖLDVÁRY Kinga	
A bűbáj elszáll, a sötétség-fia marad?	200
Gabriella VÖÖ	
Oscar Wilde and the Metamorphosis	
of the Dandy in Early Twentieth-Century Hungary	204
Zoltán MÁRKUS	
Two <i>Merchants of Venice</i> in Budapest: 1936 and 1940	214
LŐKÖS Ildikó	
Talált-próbanapló	221
PARAIZS Júlia	
A 129. szonett és a többiek.	
Shakespeare <i>Szonettjei</i> Peter Brook rendezésében	
és Géher István 129. szonett-elemzésének tükrében	229
CSEICSNER Otília	
Királydráma-maraton	238

PALKÓNÉ TABI Katalin	
Szöveg és vizualitás:	
<i>Hamlet</i> a posztmodern színpadon	248
KÁLLAY G. Katalin	
<i>A Márványember tükrében</i>	257
András KAPPANYOS	
Fragments of a Report:	
<i>Ulysses</i> Translation in Progress	262
Judit ZERKOWITZ	
The heart of the text:	
Thoughts about Dr KHG and Dr HGK	274
Katalin JUHÁSZ	
Playing Chekhov on Antiterra:	
An Approach to Nabokov's <i>Ada</i>	281
János KENYERES	
Illusion of Freedom:	
The Reality of Border Crossings in	
Imre Kertész's "Sworn Statement" and	
Péter Esterházy's "Life and Literature"	288
<i>Géher István munkáinak bibliográfiája, 1960-2009</i>	299
<i>Tartalom</i>	310

